

إبراهيم محمود

الجسد المخلوع

بين هز البطن وهز البدن



رياض الرايين للكتاب والنشر
RIAD EL-RAYYES BOOKS

إبراهيم محمود

الجسد المخلوع

«بين هز البطن وهز البدن»



رياض الريس للكتاب والنشر
RIAD EL-RAYYES BOOKS

The Shaken Body

Between Belly Dancing and Tension

Ibrahim Mahmoud

First Published in July 2009
Copyright © **Riad El-Rayyes Books S.A.R.L.**
BEIRUT - LEBANON
elrayyes@sodetel.net.lb - www.elrayyesbooks.com

ISBN 9953 - 21- 420 - 4

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without prior permission in writing of the publishers.

الطبعة الأولى: تموز (يوليو) ٢٠٠٩

لشراء النسخة الإلكترونية:
www.arabicebook.com

تصميم ورسم الغلاف: نايلا يحيى
(محترف بيروت غرافيكس)

المحتويات

١١	الإهداء
١٣	استشرافات للنظر الشارد
١٥	خلف الستارة الشفافة (لكن مقدمة)
٣٣	فهرست المؤخرات «بداية إطلالية»
٤١	الفصل الأول: مؤخرة تاريخ مظلمة
٤١	في الجسد الواحد أولاً
٤٤	الجسد المرئي في نوعه
٥٨	المؤخرة التي تعزز دور المقدمة
٦٢	الجسد السمين والمؤخرة المعززة بالسمنة
٧٤	المؤخرة مفهوماً مكانياً «احذروا المؤخرة!»
٨٧	الفصل الثاني: الأدب شاهداً على المؤخرة (ذوقيات المؤخرة)
٨٧	في المرتجع الجسدي
١٠٥	أفروديتيات المؤخرة
١٢٤	أين هي المؤخرة المذكورة؟
١٣٥	الفصل الثالث: المؤخرة الراقصة
١٣٥	رفع الستار التاريخي

١٣٨	علامة إيقاعية على المؤخرة
١٤٣	مكاشفة الخفي أكثر
١٤٧	المؤخرة الراقصة رأسملاً جسدياً
١٦٩	رقصة المولوية
١٧٥	المؤخرة وبعض مما هو منظور في الرقص الشرقي
١٨٧	مؤخرة الرقص الشرقي في مرايا منزوعة الإطار
١٩٠	عدّادات النظر
١٩٥	تصريحات «راقصة» (هز البطن السياسي)
٢٢١	الفصل الرابع: مقامات ومؤخرات «نماذج ليس إلا»
٢٢١	قوس قزح
٢٢٣	الرياضة: المؤخرة الواجب «دحلها»
٢٣٠	عن ملكات الجمال
٢٣٤	المؤخرة المحكومة بالفن
٢٤٥	الطفل في مواجهة مؤخرته
٢٤٦	دافنشي وموناليزا
٢٥١	غريكو، في: المؤخرات الصعبة الرؤية
٢٥٤	ناجي العلي ومؤخرة حنظلة
٢٥٦	ديانا المنزوعة المؤخرة
٢٥٨	فوتوغرافيات المؤخرة
٢٧١	الفصل الخامس: مؤخرات الفيديوكليب
٢٧١	ليالٍ مشمسة
٢٧٣	الصورة الحركية التي تتركز الأعين مؤخراتياً
٢٨٤	عولمة الفيديوكليب
٢٩١	المؤخرة المستبطنة في مسرى المرئي الجسدي
٣٠٤	تعريب الفيديوكليب مؤخراتياً
٣١٧	الفصل السادس: البحث عن المؤخرة في الرواية
٣١٧	الفراغ الممتلئ

٣١٨	استشراف الجسد العاري
٣٢٠	أسماء في الواجهة
٣٢٣	في منزلق الجسد
٣٤٩	الفصل السابع: شاكير: التطهير بغواية المؤخرة النفاثة
٣٤٩	إطلاق العنان الجسدي
٣٥٤	في رحاب الاسم إذاً
٣٦٣	رقائق الجسد، دقائق المعنى
٣٨٢	شعبية مؤخرة شاكير
٣٩٤	شاكير ومؤخرتها في معبر الرهان الثقافي الحداثي مجدداً
٣٩٩	المؤخرة على المحك الثقافي
٤٢١	فهرس الأعلام
٤٢٥	فهرس الأماكن

الإهداء

إلى مؤخره. نحلة حصراً...

أ. م

استشرافات للنظر الشارد

١ — وساقان مار اللحم موراً عليهما إلى منتهى خلخالها المتصلصل

إذا التمسست أريتها تساندت لها الكف في راب من الخلق مُفضِّل

الشاعر: الأعشى الكبير

٢ — ويروي لنا «بيرتن» عن أهل الصومال أن الرجال إذا ما أرادوا اختيار الزوجات

صفوا النساء صفاً، واختاروا من بينهن أكثرهن بروزاً في العجز، وليس في عيني الزنجي أقبح من المرأة النحيلة.

نقلاً عن «ول ديورانت» في: قصة الحضارة، ج ١، ص ١٤٣.

٣ — عجيبة المرأة: عجزها، ويقال للرجل للتشبيه، ولا يوصف به، والعجيبة للمرأة فقط، والعجاجة ما تعظم المرأة عجزتها.

ابن منظور، في: لسان العرب، مادة عجز، مجلد ٥.

٤ — وعن نافع مولى ابن عمر أنه كان يقول: «العجيبة أحسن الوجهين!» فقليل له:

«ولم؟» قال: «الوجوه الحسنان كثيرة والأعجاز قليلة».

من كتاب عبد الملك بن حبيب (كتاب أدب النساء)، ص ١٨٠.

٥ — ويطن ذات سُرّة وأعكان، وردف كأنه جبل الرّيان.

جلال الدين السيوطي، في كتابه: رشف الزلال من السحر الحلال

٦ — «لا يمكن أن نفكر أو نكتب إلا جالسين» (غوستاف فلوير) — تمكّنت منك، أيّها العدمي! أن تكون ذا مؤخرة ثقيلة فنلك، بامتياز، خطيئة في حقّ العقل. وحدها الأفكار التي تأتينا ونحن مانحون لها قيمة ما.

نيتشه: أفلو الأصنام، الترجمة العربية، ص ١٤.

٧ — القمر هو فتحة مؤخرة السماء

ميلان كونيرا

٨ — أما صيغة «بوترما» فتعني ذا المؤخرة المحدودة، وهي شتيمة تتكرر في اللغة اليومية، وترمي إلى المسّ بالانتماء الذكوري للموجهة إليه.

مالك شبل، في كتابه: الجنس والحريم روح السراي، الترجمة العربية، ص ٦٦.

٩ — They know I am on tonight my hips don't lie

And I am starting to feel it's right

All the attraction, the tension

Don't you see baby, this is perfection

Shakira, Shakira

(مقطع من أغنية شاكير «hips don't lie» التي قدمتها في افتتاحية كأس العالم لكرة القدم في برلين، صيف ٢٠٠٦)

خلف الستارة الشفافة (لتكن مقدمة)

يحتاج المرء إلى كمّ وافر من السنين، ليدرك أنه موضوع نظر الآخرين، وأن أنظار الآخرين، لا تتركز على نقطة واحدة من جسمه، مثلما أنها لا تساوي بين عموم مكونات جسمه من الخارج، وعلى ذلك يكون التصنيف القولي: البلاغي، والجمالي، والمعرفي التاريخي، من خلال تعليقاتهم المسموعة، وتلك التي تردّد همساً من حوله، في محيطه، ويحتاج بالمقابل إلى الكمّ الزمني ذاته من السنين، بالتالي، ليدرك في حدود إمكاناته النفسية والمعرفية الذاتية، ما يتخلل أقوال الآخرين من حوله، في محيطه، من تعليقات، وما وراء التعليقات المختلفة هذه، من غمز ولمز متنوعين ومتداخلين، وهو يحتاج ثالثاً، إلى الكمّ الزمني نفسه بالمقابل أيضاً، لكن مضاعفاً هنا، ليحاول أن يدرك سر هذا التواصل الصامت نسبياً، أو الذي يترجم كلاماً أو موقفاً ضمنياً، بينه وبين هؤلاء المشار إليهم، وهذا الإدراك المسمّى، تستحيل الإحاطة به، لأن من المستحيل أن يكون الإدراك موضوعاً مدركاً، والمدرك أوسع منه، لكونه يشمل الظاهري والخفي، فضلاً عن كون الظاهري والخفي يظلان نسبيين طبعاً، وهما يخضعان لتشذيب ونسخ وقص ثقافي باستمرار.

والموضوع هنا، هو الجسد، والجسد، أكثر من كونه موضوعاً مطروحاً للنظر، لأنه أكثر من اعتباره موسوماً على مستوى النظر العقلي. فثمة ما لا يُسمى فيه، ثمة ما يحظر النظر فيه تسميةً، حتى من قبل ذات الشخص، ذاك الذي يحاول الإحاطة بكليته، ويزعم أنه يقول كل ما يخص الجسد، بينما هو في واقعه النفسي، لا يقول إلا ما أعطي له تربية وثقافة، لا يقول ما هو متحفظ عليه، أو ما يعتبره مدركاً ضمنياً من قبله، ولكنه في

الوقت ذاته، يبقيه متكئاً عليه.

ولكي أكون أكثر تحديداً لموضوعي، وفي الحدود التي يمكنني التحرك بامتدادها التاريخي والثقافي وما يمنح الامتداد الطولي هذا، بعده الفعلي، أي من جهة العرض العمقي، فإنني أتوقف في المحيط العضوي المقتطع منه، أو المتسّر عليه، والمشار إليه بأسماء ومسميات مختلفة، والموظف لأداء مهام متفاوتة الأهمية، من منظور جمالية الجسد، واستراتيجيته القيمة، وكيفية التعبير عنه، ومن يكون المتكلم أو الكاتب، وموقعه في القول والكتابة... إلخ، أشير إلى البرزخ الفاصل بين الجزء العلوي للجسد «بالمعنى الواعي للمفهوم بشرياً»، والجزء السفلي للجسد هذا، وهذا البرزخ هو: المؤخرة، أو ما يسمى: الردف، أو: العجيزة... إلخ، وإن كان مفهوم البرزخ استعارة مكانية عضوية، حيوية هنا، حيث إنه يسمي في الظل أشياء كثيرة، وفي صمت لا يُفكُّ أسره!

إذ خلف حركة الجسد، وبالنظر المباشر عن بعد، ثمة أكثر ما يمكن قوله عن هذه (الثقافة: واسطة العقد)، الثقافة التي تحتفل بالكثير من الرموز، والمجازات، ثمة ستارة شديدة الشفافية، شديدة الخطورة بما تجلوه، وما يمكنها أن تعين النظر على مكاشفته، وتوثي أبعاده، ضرورته ما يعد وما لا يعد به...

إنها ثقافة مشتقة من ثقافة، مثلما هي ثقافة ترتد إلى ثقافة وتقايضها، من خلال مجموعة من التحكيمات التي تُعرّف بها، هي ذاتها محاذيرها، وهي ذاتها مقاديرها في المباعدة والمقاربة.

فأن يكون حديث عن المؤخرة، وكيف تكون، وماذا يمكن أن يقال فيها، وفي أي وضعية وداخل أي سياق، وما تمثله المؤخرة هذه، ومن هو الناظر إليها، وفي أي وقت، وأي صفة عمرية، جنسانية، تربوية لها... إلخ، فإن هذا يعني، من بين ما يعني، مجموعة العقود القيمة التي تحيط بها، مثلما هي مجموعة الرهانات الصامتة، وتلك الواضحة الفاضحة في أن، تلك التي تسير غور مفهومها، فالمؤخرة ليست هامش الجسد، إنما عتبة الرؤية الأكثر خطورة، التي تعان فيه ما يريد صاحبها التغافل عنها، أو التعتيم عليها، إن المجتمع لهو ذو بنية مؤخراتية، بصيغ شتى!

لكي أكون أكثر وضوحاً، أكثر دقة، أشير إلى ظاهرة المؤخراتية في المجتمع (على الأقل،

في مجمل المجتمعات العربية والإسلامية)، تلك التي تشكل مجال استقطاب الأنظار، وإدارتها. ويمكنني الجزم هنا، بأن في وسع مؤخرة ما (أنثوية: شباية قبل كل شيء)، أن تحدث بليلة مرئية لافتة، وفي ساحة عامة، عندما تفاجئ مجموعة الموجودين هناك، وتكون عابرة، وهذه البليلة سرعان ما تتحول إلى تعابير مقتضبة أو غمغمات (كلمات غير واضحة ومتقطعة، ضمنية)، وحتى تعليقات وتأوهات وتحسرات، عندما تصبح المؤخرة الأنثوية تلك، محط الأنظار، ليكون مجالاً أوسع، أكثر قدرة على استثارة الجمع القائم، كما لو أن طقساً حقيقياً يجري العمل به والدخول فيه، لأن هستيريا النظر الجماعية هذه، تظهر إلى السطح كلاماً وحركات، لها معنى جلي، الكثير مما هو مخبوء في الداخل، وكلما زاد الجمع، واندفع النهر البشري أكثر في النظر الاستثنائي، تبتدى الخبوء أكثر، كما لو أن المسؤولية أنثوية، أما المؤخرة الأنثوية الأخرى، والخاصة بامرأة متزوجة، فلا أظن أن القارئ المعني بغافل عما تستثيره هي الأخرى من تعليقات وتصورات وإيماءات، وحتى إشارات أخرى، تتناسب والموقف الجماعي، أو المكان... إلخ.

أما بصدد المؤخرة الذكورية، فلها بعد آخر من جهتها، ولكنها، لا تفلت من النظر، ومن التعليق بالمقابل، وفي بعض الحالات من الانشداد إليها، من قبل أفراد معينين مأخوذین بها، سواء في التذكير بالمقابل أو بالتحوير للمشاهد رغياً!

بصورة عامة، لا مؤخرة، مستثناة من التقويم أو التعليق الصريح أو الضمني، أي إن المجتمع عندما يتم ربطه بمفهوم المؤخرة، فالمقصد المعرفي من ذلك، هو ما يوليه هذا المجتمع للمؤخرة، ولكن الأهم، هو ما يمكن للمؤخرة أن تكشفه، من ثقافة فاعلة بأكثر من معنى، وفي أمداء مختلفة، بصدد سلسلة المحظورات ذات الدمغة الجنسية، وتداعياتها الجسدية المختلفة.

لا أدخل هنا، في سرد سيّري، عما كنت أشاهد وأكتشف، مذ أبصرت عيناى الدنيا، أي محاولة وضع تاريخ تسلسلي، حقبي مصغّر، تقويمي ما، يخص المؤخرة كصورة متحركة وكدلالة.

أولاً، كان يمكن لأهل القرية التي أنتمي إليها، وفي القرى المجاورة والمنطقة عموماً، وفق ثقافة تضع الجميع في إطارها عموماً، أن يُظهروا ذلك التفاوت الجنساني (أي ما يحث

الموقف من الجسد، وفي امتداده الجنسي وتقويمه)، ومن ناحية الحكم المسبق عليه، لكونه مقرراً متوارثاً، معمولاً به مسبقاً، بين الذكر والأنثى، منذ الصغر، إذ لا أسهل من رؤية الطفل الصغير عارياً، وهو في سنواته الأولى، وهو يلعب بحمامته، وبانتشاء طفولي ممسرح بالفطرة، وسط ضحكات وتعليقات الموجودين، الإناث والذكور، وربما باستشارة جانبية لها مغزاها منهم، تجاوباً مكرباً، أو مستبطناً لطفولة تسرح بأهوائها، وهي واعية لها هنا، أن يكون الموقف من مؤخرته أكثر تخفياً، لا بل غير مصرّح به، لأن النظر يتركز على (المقدمة)، كما لو أن الاستعراض الذكوري مُجاز هنا، بينما يكون التشدد في الطرف الآخر، من الأنثى، حتى لو أنها في ساعاتها الأولى إثر الولادة، إذ يجري التحفظ عليها، أو يجري التكنم عليها، وحجب جسدها الغض جداً، استجابة لثقافة نافذة المفعول، في تفاوتها القيمي المريع، ويكون الموقف من مؤخرتها، وهي لما تنزل صغيرة، في سني عمرها الأولى، مستجيباً لأشكال الهواميات أو التخييلات، ذات الصلة بالوظيفة المسندة إليها مسبقاً، وبحسب الهيئة التي تبرز فيها، كما لو أن كينونتها أداءً، مقررة سلفاً، كما في مجموعة أقوال تتردد هكذا: هذه المؤخرة لها مستقبلها، هذه المؤخرة فتاكة، هذه المؤخرة علامة شؤم، هذه المؤخرة مروعة... إلخ، فالجسد يُختزل في منطقة الحوض، أو محيط المؤخرة كثيراً.

هذا ما كنا نلاحظه ونشده، دون أن نعلم بذلك جيداً، حتى عمر متقدم، ومن خلال التجربة اليومية، تجربتنا، ونحن نُحاط بأنظار الكبار، تجربتنا ونحن نخضع لامتحانات، نخوضها دون وعي منا، ونحن نُجهلها تماماً، تجربة الجسد في إخراج معين لبعض، من شؤونه على مستوى النظر، وتجربتنا ونحن نترعرع وسط مجموعة من تابوات النظر، الحجب المتعددة، كما هو متداول بدقة، وكما يظهر هذا بجلاء، من خلال حالات خرق عفوية، وما ينبج عن ذلك من خلل يعالج سريعاً!

كان يمكن أن يقال الكثير عن هذا أو ذاك، عن هذه أو تلك، من أقوال أو تصورات، إلى درجة شمول الحديث أو التعليق بعضاً من أفراد العائلة أو الأبوين على الأقل، من خلال تصور ما عن المؤخرة، وما يمكن أن تشكله هذه المؤخرة، من نواة أولى، لسرد أحاديث جانبية، تكون بيت القصيد، وذلك بالنسبة للذين يريدون الكشف عن مخبوءات نفسية لهم، أو التحايل على اللغة، بضروب من المجازات المختلفة، ومن باب الغمز واللمز السالفين وغيرهما، وكل حسب انتمائه الجنسي، وبالنسبة للواتي في

نفوسهن غرض، سواء بالنسبة لما انتظرن البوح به في فرصة منتهزة، أو وهنّ إزاء حالة، لا تنفصل عن مجموعة من العلاقات الاجتماعية، والمقاييس النفسية.

وكان يمكن بسهولة أن يُسمع كلام إحداهن (فتاة قروية مثلاً)، وهي تقول لنظيرتها، في وضع ما، كيف أنها تتعرض لمطاردة بصرية، لاستطلاع بصري، وهي تشير إلى شخص ما أو أكثر، وتحاول أن تتحاشاه، وهي عالمة تماماً ماذا تعني المتابعة هذه، وبنوع من المضايقة الجلية.

لاحقاً، تختلف الكشوف الأثرية للحمية الطابع، وأثریات المعاني، والتحكيمات القولية، مع التقدم في العمر، وبرؤية أمور كثيرة تخص الجسد، وفي مجتمع أهل بالسكان، في تنوع مراتبهم، ووظائفهم، ولكنهم في مجملهم لا يخفون حرصهم على ضرورة التكتّم على مناطق دون أخرى من الجسد، والجسد الأنثوي أكثر، إن مجرد حشر اسم أنثوي في مضاربة لغوية أفرادية، وفي عمر محفّر لذلك، يعني التعريض ببعض المناطق، كان يُتَحاشى النظر فيها علانية، الإشارة إليها صراحة في اللغة، لما في ذلك من تهديد لحصانة الذاكرة الجمعية العُرفية، وفي الوقت الذي ينخرط فيه الجميع أو يكاد، في معاشة هذا (الجرم) انفرادياً أو تكتلياً، أي إنه حيثما كان المجتمع أهل بالتأبوت، يكن بالمقابل أهلاً باختراقات، في أمكنة وأوقات محددة، معلومة هنا وهناك.

تكون المؤخرة محل اشتها، محط تعليق أو توصيف، كمركز حساس ومتقدم بالنسبة لعموم الجسد، ووفق الثقافة القائمة، فالسمنية مشتهاة في مجتمع يراهن كثيراً على ثقافة تفاوتية، ولكنها الثقافة التي تراهن على مكانة الشحم واللحم والإثراء القيمي المفعل فيها، وحيث تكون المرأة لقباً الرجل، تكون الذكورة مطاردة للأنوثّة، وتكون المؤخرة، كما لو أنها حقل سباق ذكورة معلومة، إن اكتنازها، يعادل رخاءً على مستوى الواقع، يوازي نشوة منتظرة أكثر، على صعيد الممارسة الجنسية، حيث تكون المرأة كجسد، موجهة في دائرة اهتمامات الجسد الذكوري.

ولا تفلت مؤخرة الذكر من التعليقات، وفي حالات معينة، إذ ما أكثر ما يقال عن مؤخرة ذكر أنها مؤخرة أنثى من خلال توصيفات معينة: السمينة، البروز، أو التكور، أو الانحدار... إلخ، ويكون هذا مصدر قلق، متعدد الدلالات، لصاحبها بالذات، في

الوقت الذي تساعد فيه المؤخرة هذه، في الكشف عن الكثير من المغيّبات ذات الصلة باللامفكر فيه، على أكثر من صعيد طبعاً.

في ما بعد، ونظراً لهذا الجانب الموقوت من الجسد (هذا الحزام الناسف باستمرار)، ليس من باب اشتهاء الحديث فيه، وإنما استمراراً لمعينة حدث قائم، حدث لا يتوقف حركة قولٍ ونظرٍ وسواهما، مزاولة لغة متشعبة برموزها ودلالاتها ومباشراتها، تحيل الجسد إلى ما يشبه المشرحة، وتعاين فيه ما يتصدر الجسد، على مستوى التذكير به، أكثر من غيره بسلسلة من الموارد اللفظية، وحتى التعبيرية (في الفن مثلاً)، ومن خلال هذا الجموح السري والنشط معاً، أي خطورته. إزاء كل هذا، كان لا بد من انتظار (حصاد) ثمين، حصاد يطال الموسم التاريخي الطويل لعموم الجسد، حيث يكثر الحديث، تكثر الكتابة، تكبر المساحة الإيحائية والإيمائية، الاحتيال على اللغة باللغة، تبرز حوادث تسميها وسائل الإعلام، وفق المطلوب منها رسمياً، تخص جرائم مرتكبة في هذا المضمار (وما أكثر ما يُرتكب من جرائم، دون أن يصار إلى تتبع مواقعها، أو بثّها، أو التعرض لخلفيتها، لأسباب كثيرة، ومنها بالذات هذا المسعى لإبقاء ما لا يُراد التذكير به على السطح، في وضع من السرية التامة أو شبهها، استجابة للثقافة القائمة، لأن ذلك يخلّ بأمن مجتمع كامل، مجتمع موسوم بالحصانة، العفة، العصمة، ويقاوم المكاشفة، وما أكثر ما يكذب الموسوم هنا!)، فالسر دائماً حارس أمن المجتمع وخائنه في الوقت ذاته، لأن عليه، في سلسلة اختراقاته المستمرة، الدورية منها وغير المحسوبة، عليه أن يبقى أعمى، أصم، أبكم، وإلا تداعى المجتمع بالذات، هذا الذي يحرص أشد الحرص على مؤخرته، ولكنه يتجاهل ما يقال ويحدث، بصدد المسّ بها، وفي وقائع يدرکها المجتمعي نفسه هنا وهناك.

ولعلي من خلال متابعتي السابقة، في العديد من مؤلفاتي ومقالاتي عن الجسد، وفي كل مرة، كنت أراني إزاء مناطق أخرى، تتطلب معاناة أكثر لروابطها القيمية والرمزية، أو تعرضاً مستقلاً لها، نظراً لحضورها الكثيف في سياق جملة الشبكات الاجتماعية ما تحت اللغوية الرسمية والصريحة، ما تحت السلوكية المرسومة اعتبارياً، وطبي المكتوب والمكبوت بالذات، كما تؤكدُها الإحالات المرجعية في الأدب والفن وحتى في اللغة ذات الصلة بنصوص فكرية، في تراكيبها المختلفة، لحظة التدقيق في بنيتها، وكيفية تجليها تصوراً جسدياً موزعاً بين محظور ومسموح به.

وتناولني لموضوعة المؤخرة، وكيف تتفعل في التاريخ الثقافي للأفراد، وعلى مستوى عام، في المجتمع، في تنوع مشاريعه، في الظل، وفي الصمت: وهما المجالان الأكثر تهية للضلوع أكثر في الإثم، والذي يعتّم عليه، في النكت والطرائف والقول المبالغت والسلوك المفاجئ، هو تناول هذا المعطى الجسدي المنهوب، دون أن يجري الاقتراب اللازم منه، وما يعنيه هذا النوع من التعامل من تبليل لخاصية الجسد الاجتماعي، من انفصام معاش، يُركى كثيراً، وكأنه وضع طبيعي.

في نطاق موضوعة المؤخرة، ثمة الكثير مما يمكن قوله، والمؤخرة اثنيينية، تضم إليها الذكر والأنثى، والأمثلة في طابعه المشاهد والمتحضر، تكون مأخوذة من التاريخ المدون لها، التاريخ المقروء في نصوص مختلفة، كما هو التاريخ البصري: في الفن البصري، وفي ما هو مسكوت عنه، غير السرد الذي يُبالغ فيه كثيراً أحياناً، في الإشارة إلى مؤخرة المرأة: رديها، عجيزتها، بينما من النادر يتم التذكير بمؤخرة الرجل، وما يعنيه هذا الاتحاء المتفق عليه، هذا التحرير المناقض لواقعه، تجاوباً لميكانيزم ذكره، تستبيح في الأنثى أولها وآخرها، بينما تستريح هي على مؤخرتها، إن جاز التعبير، كما لو أن إشارة واحدة إليها، تعدم فيها وقارها التاريخي المزعوم.

ولعل الذي أمدني بعزيمة بحثية أكثر في تعقب خطى المؤخرة هذه، وتنوع مجالاتها، وكيفية استحداث المرافق الأدبية والفنية، إن جاز التعبير، وتجلي علاقات مختلفة، تدخل في صلب الفن البصري، وحتى الفن الجماهيري (من خلال الرقص، عبر عروض الجسد، بصور لافتة ذات نسابة فنية ملهمة، وفنية مبتذلة، هي ذاتها تكون عرضة للمساءلة عما وراء هذا الإسفاف الجسدي الملحوظ، وأي ثقافة تجلوه، في المشاهد الفيديوكليبية المفتوحة، والمرسلة في الهواء الطلق، مثلاً، أو إبراز حركات، أول ما تقوم به العين وهي تربض في نقطة مكانية، وتستطلع الجوار الجسدي، يكون انطلاقاً من المؤخرة، من خلال الحركات النافذة تأثيراً، حركات نفّثة في العقد، إن جاز التعبير، بالنسبة للذين يتلمظون في دواخلهم، مثلما هي حركات، تشهد على هذا التردّي في الموقف من الجسد، وعبر الموقف من المؤخرة بالذات، والتصعيد بالمفهوم الجنساني فيها، تردّي ثقافة يُعَمَل بها... إلخ، أقول، لعل الذي أمدني بعزيمة بحثية أكثر، هو مشاهداتي البصرية في أكثر من مدينة أوروبية، ما بين عامي ٢٠٠٥ — ٢٠٠٦، لتلك العروض الفنية النحتية التي ثبتت في الشوارع العامة، والمشهورة، في كل من فيينا النمسا، بصورة خاصة، وإلى جانبها

براغ تشيك، وفي حديقة اللوكسمبورغ وغيرها، بباريس، إنها منحوتات تظهر الجسد في أكثر مناطق استشارة للعين، ربطاً بالماضي: اليوناني قبل كل شيء، كما تسنت لي، رؤية أشكال كثيرة لهذا الجانب في (متحف التاريخ) في برلين، وتداعيات النظر المباشرة، والربط التاريخي الثقافي بين مشاهد كهذه، وما يجري على أرض الواقع، فلا تكون المؤخرة واقعاً، مجرد مشهد معروض جامد خامد للنظر، إنما تكون مدماً عالي الجودة، لاكتشاف حركية مجتمع من الداخل كثيراً، نبض تاريخه الأوابدي المتسلسل، أي محاولة وعي مكانية، منبّهة لأهله، وذلك في الربط بين ما هو موجود، وما هو معيش تاريخياً، ويكون خطاباً مجسماً، ومن خلال الفن وغيره.

ما أتعرض له، قد اعتبره جديداً في ميدانه، على الأقل من خلال متابعاتي المختلفة، وبشكل لافت، من جهة ما قرأت، إذ يمكن رؤية التفاوت غير القابل للمقارنة، من ناحية فضاءته بين ما كُتب حول هذا الجزء المفصلي الحيوي البرزخي من الجسد، بخصوص المرأة، وفي نصوص شعرية عربية قديمة، مؤرّخ لها بما قبل إسلامية، وإسلامية لاحقاً، وما بعدها، وبشكل أقل بكثير، كما لو أن الذي كان يثير من كان يتلمس في ما كان يُعزّض له شعراً قبل كل شيء، وما يمكن ملامسته علماً مجازياً، يسهل العثور على المشار إليه، قد فقد مفعوله، أو توارى لحساب جوانب أخرى: جسدية، وهذا غير صحيح إطلاقاً. إذ استمر الحديث الشعري، النثري: الاحتفائي، الاحتفالي، الإيروتيكي، التغزلي بأشكاله، وما زال يُعمل به، ينصبُّ على الجسد الأنثوي بصورة خاصة جداً، إزاء الشعر والعين والفم، أو الوجه، والخصر، واليد، والساق... إلخ، وتراجع الردف، الكشح، أي المؤخرة من جهة الوصف، أو أخذ هذه المنطقة المثيرة، لكل ذي نظر مباشر وسواه، إلى درجة عدم التذكير بها، وكأنها اختفت أو غير موجودة، وربما برز اهتمام بها، في نصوص روائية، من ناحية الوصف، تلبية لأكثر من هدف، أو غرض: اجتماعي، اشتعائي، رمزي، دلالي، كما لو أن مجمل أعضاء الجسد الخارجية، وفي الأنثى تحديداً، قد تقاسمت المنطقة هذه، وبنوع من التآمر المباح المتاح، هذا الذي بدوره، يكشف عن تآمر من نوع آخر، وهو: العفة المزيفة، تلك التي يطلع بها المعني، أو تجلو بها كتابة الشخص، حيث عموم الجسد محط نظر، والمنطقة المعنّ عليها، هي المرصودة في المجمل، من خلال التركيز على الجسد، أي إن ثمة مفارقة مضحكة هنا، تتبدى في كون النظر يتركز مثلاً على الصدر العامر (تعبير وصفني، حركي، يخدم الجسد الذكوري)، والخصر الضامر أو الأهيف، والساق البضة، مع بقاء الوسط طبي المجهول، رغم أنه معني من

خلال المدوّن عن الجسد، وفي أكثر من إشارة مباشرة ملاصقة، أو كناية، استجابة لقيمة اجتماعية خُلقيّة عائمة، أي تعبيراً عن شبقية ذكورية مستديمة، ملحوظة بيسر، (تعرضت لجوانب مختلفة مما تقدم، في كتابي: **الشبق المحرم**، الصادر عن شركة رياض الريس، قبل سنوات)، وفي الأدبيات الحديثة ذات الصلة المباشرة بالجسد، ثمة شخّ ظاهر في هذا المضمار، أي ما يخص: علم اجتماع الجسد، أو: انثروبولوجيا الجسد، والأمر الأكثر لفتاً للنظر، وبشكل مريع هذه المرة، هو أن الحديث عن الجسد، ما إن يُلفظ، حتى تقفز المرأة إلى الواجهة، بكامل جسدها، وبأكثر أجوائه استثارة، ومن ذلك ما أشرت إليه، وما يدخل في صميم موضوعي ويشكله، وكأن الجسد الذكري لا حضور له، ولهذا جاء التركيز على هذا الشخ أو التعنيم المتعلق، بسبب إبقاء الجسد الذكري، بعيداً عن دائرة التوصيف، وكان الإيروتيكا ذكورية، وأن المرأة لا تعرف الشبق، وهذه إحدى مآثر اللغة في أوليائيتها الآثمة (إن جاز التعبير)، من خلال حالة اللاتطرق إلى مؤخرة الذكر، طبعاً لأن السيطرة على التاريخ والمجتمع والثقافة وفي مختلف المجالات: شفاهة وكتابة، كانت ذكورية، ويبرز حضور المرأة القليل من خلال المسند إليها في هذا المنحى، وما زال الوضع التكتمي هذا ساري المفعول، حتى من قبل المرأة هذه، وفي النصوص الحديثة (في المتن الروائي تحديداً)، إذ بوسعها أن تكتب عن جسدها، في مجمل تفاصيله، ولكنها تتحاشى الكتابة عن جسد الرجل، عن مؤخرته، كما لو أنها ملحقة بها، ومحسوبة عليها، بهمة تاريخ مقتدر أرغمت تدريجياً على تقبله، أي كأنها تتجاوز مع التابو الذكوري، أو تستجيب مع تلك المركزية المشوّهة، في الذاكرة اللغوية: الوصفية، الشبقية بامتياز، ذات العلامة الفارقة، وهي أن تبقى، ما بقي دهرها، المتفرّدة بمؤخرتها مباشرة، أو بالإيحاء، لتتلذذ بتلذذ الآخر: الآخر، وهذا بُعد خطير لاشعوري، ثقافي، تصمت المرأة تجاهه كثيراً، وتساهم هي، وليس سواها، في تطويق جسدها، محمية ذكورية بطريقتها هذه حتى اللحظة، مع بقاء جسدها رهن إشارة الآخر، وينجرف هذا خارج جسده، خارج أي اتصال بمؤخرته، في التعبير الوصفي، المكاني، عن المؤخرة، حتى في الرواية، رغم وجود كمّ ملحوظ من الأمثلة التي تخص اللوطة الذكورية الذكورية، وهذه تقوم على اهتمام بهذا الجانب، لتتجسد الطرافة الفالقة، وهي وجود المثلية، بينما الموصوف المستمر، هو أنثوي، وهذا يستحق وقفة مطوّلة، وبنوع من المكاشفة (أتذكر تعليق كاتبة مغمورة محلية سورية، وهي تكتب في إحدى الجرائد السورية الرسمية، وبشكل مربع عن كتابي: **الشبق المحرم**، وباستهجان ملحوظ، دون أي تدقيق، معتبرة ما كتبت:

دراكولياً، تجاوباً مع خوفها المفرط من جسدها، كما يبدو، واستجابة لنداء المتفعل فيها ذكورياً، وهذا يعني مدى وجود/ حضور أكثر من شكل من أشكال المقاومة الذكورية في واعية المرأة، ومفهوم الوعي الجسدي، والتحرر من صورة الآخر في الذات، وبذاتها، وتشريح الآخر جسدياً، كما يفعل هو بداية، لتكون على بيّنة مما تقول، أي التوقف عن أن تكون: مأدبة عامرة جسدياً للآخر: الذكر، وما يعنيه هذا «الانحراف التاريخي» من قهر تاريخي، وكيف أن المؤخرة تنصدر واجهة أحداث كثيرة، في مجالات الجسد: الدعائي، الإعلان، الاستهلاكي، وتحت لافتة طويلة وعريضة، اسمها الفن الاستعراضي، أو الفن مباشرة، كما سيتضح هذا لاحقاً.

وقد حاولت الكتابة في هذا المضمار، لكن بكتابة انطباعية، وفي لوحات نثرية، من خلال كتابي (جنازة مؤخرة) الذي سيصدر لاحقاً والذي ما زلت أحاول التنويع في فقراته بإضافات مختلفة! ولعل قبول فكرة الكتاب، والحماسة لها، من قبل أصدقاء عديدين، والتعرض للموضوع في أكثر من منحنى، كان حافزاً لي، في أن أقيم بحثياً في الجانب الفكري، أو الثقافي، وتحديداً في سياق الأنثروبولوجي الأكثر مكاشفة هنا، لأن الموضوع متشعب، كما هم الذين يعيشون ويتحدثون ويمارسون أنشطة مختلفة، وهم على علم بوظائف مؤخراتهم الحيوية وتلك الوظيفية والرمزية، والسياجات الذاتية الخاصة والشائكة، تلك التي يحوِّطون أنفسهم بها في هذا المنحنى، فهم أنفسهم نصوص مفتوحة للنظر المباشر، كما هي إشكالية المؤخرة، من ناحية الموقع والصورة التي ألزمت بالدخول المتواتر فيها، وتقبل مؤثراتها المتنوعة، فضلاً عن كونهم مغذيات المكتوب ماضياً وحاضراً، وأعتقد جازماً أن ثمة دغدغة، ستطال مؤخرة كل من لا يريد الكتابة المكاشفة المتعددة المسارات، في هذا الموضوع، ولكن ما ذنبي إذا كانت مؤخرته تكاشفه واقعاً، وبصيغ شتى؟! إن المؤخرة تبلبل الألسن التي تُعتم عليها هنا وهناك!

الحديث عن المؤخرة، فيها، الكتابة حولها، في سياقها، باسمها... إلخ، قد يكون لافتاً للنظر، ويثير الكثير من التساؤلات، لأن ليس من مكاشفة مطلوبة، ولو على طريقة (أضعف الإيمان)، ليس من محاولة بحثية اشتقاقية، مرادفاتية، معادلة، قدّمت بالصيغة التي ترفع الحظر عن منطقة واسعة، عميقة، من خلال مستقطباتها الرمزية، واتصالها بكل القوى الجسدية، وتنوع وظائفها، وكيفية النظر إليها، وأظن أن الذي حاول البحث تاريخياً فيها، على أكثر من صعيد، كما هو المستدرك من كتابه، وأعني بذلك (موجز

تاريخ المؤخرات)، المؤلفه «جون ليك هانينغ» أنها (كانت دائماً منسيّة مجهولة مطموسة وأنتنا لا نتحدّث عنها بالقدر الضروري)^(١)، لم يكن يريد المتعة، بل المعرفة، كما هو التخصص الدقيق في أي فرع علمي، طبي، أو غيره.

ولا أظن أن الأمر يتوقف عند نقطة كهذه، بقدر ما أن حركية النقطة هذه، المطلة على كل الجهات، هي التي تستوجب النظر العميق، في ما يؤول إليها استدلالاً، أو يحصها قيمة، حيث إن المسألة أكبر من اعتبارها موقعية، وفي اتجاه واحد، لأن التعامل معها، كما الموقف منها، يخرجنا من مكنها المتوارث والغريزي جسمياً، بالشكل الذي تتوقف عن كونها القائمة بوظيفة حيوية، معروفة بأبعادها في مختلف الحالات، ودون تغيير. إن المؤخرة هذه، لطالما رفعت، أو سَخفت مقداراً من خلال التمثيل الرمزي، فجان بول سارتر، عندما يقول:

«الوطن الشرف الحرية.. لا شيء من هذا، فالكون يلفّ حول مؤخرة، هذا كل شيء»^(٢). يمكن التفكير في أي شيء، إلا في المؤخرة هذه، لكن بالمقابل، ونظراً للبعد المجازي العميق للكلمة، يمكن التفكير في أي شيء، إنما من خلال مفهوم المؤخرة بالذات، لأن ثمة سقوطاً، أو هبوطاً للمعنى، ، وثمة تعبير عن خواء المكان، المعاش، القيمة المعتمد عليها، ولهذا، فهو يحاول، بطريقته الفلسفية الوجودانية، يسعى إلى أن يكون سيد مكانه، فارس المرحلة، أن يؤدي مهمته، دون تأجيل لما هو مفكر فيه، لأن قيمة الحرية، تكمن في هذا الارتقاء بالجسد، في أن تبقى المؤخرة في الوجه، كما يقال، ألا تظل حائلة دون النظر إلى الأمام، بكل تداعياتها.

(لا نأمل أن نرج قضيتنا في الاستثاف ولا يهمنا رد الاعتبار بعد المات: بل هنا تحديداً وأثناء حياتنا تربع القضايا أو تخسر) ويقول في مكان آخر، مضيفاً: «أليس مهيناً أن سر عصرنا والتقدير الدقيق لأخطائنا يعودان إلى أشخاص لم يولدوا بعد، وإليهم سيوجه أبناؤنا وأحفادنا ضربات على المؤخرة أمداً طويلاً بعد موتنا. نريد أن نقطع الطريق على هؤلاء البلداء، وأن نثبت فوراً وإلى الأبد ما يجب أن يفكروا به عنا»^(٣).

إن السعي الحثيث إلى معاينة المواقع الحركية التي يمكن للمؤخرة أن تكون فيها، أو تتمثل فيها، يمنحنا نفساً أطول، وطول باع أكثر، في التحرك، والتحري عما شغلته المؤخرة هذه

من مواقع، وعما تركته من آثار، في مختلف المجالات، وخصوصاً، جهة التعبير عنها، بالإشارة إلى حالة أو ظاهرة، أو سريان فعل ظل المؤخرة، في الواقع المتعدد الأبعاد، وتشكيل أحجدة ثقافية، بالمقابل، وهي لا تنني تستخدم المؤخرة، أو تشير إليها، أو تعتمد، في تكوين المفاصل الحية لموضوعات راهنة، وأخرى، تكون طوع الاستخدام، أو الترميم، وسواها، قيد التداول، بأكثر صيغة.

وكما هو النظر إلى المؤخرة، يظهر الواقع، في مجمل تجلياته الحسية والمجردة، وما بينهما، مأخوذاً بهذه المفردة: المفهوم، العلامة الكبرى، وبحسب طريقة، أو طرق التعبير أو الاستخدام.

فحين أقرأ عنواناً كهذا العنوان، وراهنأ طبعاً (حين تكون المقدمة هي المؤخرة)، ويكون الموضوع مذكراً إياي، في الحال بصاحب المقدمة، كما سيتكرر اسمه، بمقدمته معنا كثيراً، وهو يحيل القارئ إلى جهيزة العقل عند ابن خلدون، صاحب المقدمة، وكيف أنه وقع في شؤ مؤخرته، إن جاز توصيف محتوى الموضوع، أي (في فح الهلاوس فجأة، ويتعثر بين سطور مقدمته العظيمة والشهيرة)، ومن ثم (وكأن العقل العربي بخاصة، مهووس بالشعوذة والأفعال الخارقة)، لا يمكنني الاستهانة به، بقدر ما يدفع بي النظر، إلى توسيع حدود النظر في صاحب المقدمة، وكيف أنه انقاد إلى تصورات، في السحر والشعوذة، شكلت صدعاً في منظومته المعرفية التاريخية، وقراءة التاريخ تماماً، وهذا هو الوجه الأكثر حاجة إلى المكاشفة، كما لو أن ما يجري الآن، هو في سياق ما تم اعتماده، وهو شطط جلبي، ولكنه، يبقى المشكل في وضعية تحد للفكر الأكثر ديناميكية، مثلاً أن المؤخرة، تؤخذ بجريرة ما ليس لها صلة به، جريرة الآخر، خارج نطاقها، في التفكير غير الصائب، وها هي تعود هنا، وعند القائل بالذات، من ناحية إسناد دور سلبى للمبحوث فيه، دون تناول دور القائل، وأين تكون المؤخرة موقعاً بالنسبة له.

وربما كان التشهير في المؤخرة، كمكانة، أو اعتبار، هو الذي دفع ببعض إلى استخدامها، لتكون ذات دلالة أكثر إضاءة للموضوع، نظراً لكثافة الرموز فيها، وليس الرمز الواحد المضمّن فيها.

وعلى هذا النحو، صار في الوسع، أن تجد من يستعمل من مثل (المؤخرة الفكرية)^(٤)،

وكذلك عبارة (فلسفة المؤخرات)^(٥)، والعملية تتلخص في المؤتى من المفردة هذه، وفي ظرف، يبدو أن كثيرين، من خلاله، وبسبب توافر الفرص (الإنترنتية منها خصوصاً)، وفي الوقت الراهن، تلمسوا في كل ذلك مجالاً للتعبير عما يشعرون به من عنف، أو قهر.

إن متابعة الكثير من المستجدات، تظل في واجهة الأسباب التي تدفع بالتفكير ذاته، إلى أن يغير استراتيجيته في استخدام الأساليب، والمسوغات، والحجج الدامغة، أو المسالك التي تمكن أكثر، من لفت الأنظار، لمتابعة ما يجري. إن كل مستجد هو (بطاقة: كرت) نفي، للتحويل إلى النطاق المناسب، وكل تحول انعطاف في أدوات التفكير، وطريقة التفاعل في ما بينها، والمفردة التي تشكل في الأساس عنصراً جسمى، أو جسدياً بالمعنى الإنسي، لم تفارق صاحبها من ناحية العمل بموجبها، على الصعيد المجازي، إذ كانت الأكثر تعرضاً للإصابة، من ناحية التعبير المجازي، والناحية العملية، ليكون الوصف ضمناً، أو الحديث يكون بعيداً عن الأضوائية.

لكن من بوسعه إخفاء مؤخرته؟ وهل تمكن أحدهم من إخفاء مؤخرته يوماً ما؟ هل استطاع أحدهم أن يغيض النظر عما تلمحه عيناه، بصدد المؤخرة، وما الذي تثيره من مشاعر أو نوازع انفعالية، وفي صمت؟ هل تكتئ على مشاعره، وهو يدرك وجوه تعرضها للضرب أو التعليق أو الزج بها في قضايا، تكون هي الملحقة، والمعبر إلى النيل من الآخر، أو الدخول في صراع مصيري، يخص عموم الجسد، وأن ما يجري الآن، يظهر هذا الجانب الكبير حقيقة، بدقة بانورامية أكثر، كما في مظاهر الدعاية المتعددة الخواص والأهداف، وأساليب الفن المتدعة والجديدة بطريقة ما، في الفيديوكليبيات بأصنافها المختلفة، وفي المناسبات المتنوعة في غاياتها بدورها.

كل ذلك يحثنا، بالفعل، على التعبير عما يخص هذا النوع الداخل في إطار (الصناعات الإبداعية) حيث (يشهد المجال الثقافي تكاثر أشكال وأذواق وأنماط من الإنتاج والاستهلاك الإبداعيين)^(٦).

وفي نطاقتها، أدرج هذا المنحى الطيفي والحسي أو العياني كثيراً، من خلال تنوع المجالات التي صارت المؤخرة حاضرة فيها، كما لو أنها لم تكن لها قائمة سابقاً، وهي الممكن

تتبعها في تاريخ طويل ومتنوع من الأدبيات المختلفة مشاهدة وقراءة، ولكن التحولات الكبرى، عرضتها لرحلات كبرى، وأخرجتها من المعتم إلى المضاء، وهذا ما يمكن التحقق من طبيعته.

إن الموضوع الذي نحن بصدد، أشبه بفقاعات صابون، ولكن العلة ليست في أن ينظر المرء إلى فقاعات الصابون، بل في كيفية تشكيلها، ومن أين هو مصدرها، وبدقة أكثر: ما الذي تركته فقاعات الصابون هذه، من أثر، من جهة النظافة للجانب المغسول.

إذ إننا جميعاً تحت الأضواء، وليس في وسع أي كان أن يضع يديه على مؤخرته، إن جاز التعبير، معتقداً، على طريقة (أيام زمان)، أنه بذلك يحمي نفسه، أعني مؤخرته من الأنظار المارقة أو البصاصة، لأنه مرئي من حيث لا يدري، وقبل أي أحد، من ذاته، لأن شعوره وهو يتصرف بالطريقة المسرحية هذه، يعادل شعوره المكين، إنه مأخوذ بمؤخرته، غير قادر على لجم الأنظار، إن ثمة ما يثيره، إذ يتحسس مؤخرته تلك، إنه يراها، كما لو أنها مقدمته.

وما هذا الكم الكبير من استخداماتنا القولية، في حياتنا اليومية، إلا المهيتي الأكبر لوجود ثغرة كبيرة، كامنة فينا لا تغادرنا بأسمائها ومسمياتها، مهتشة، ولا يُنظر فيها، خوفاً، أو تحسباً ما، من توقع ما لا يُرغب فيه، كما سنرى، ومهما كان التفسير أو التبرير، يبدو أننا في مواجهة ما نعتبره، ما لا يجب التفكير فيه.

ولعل هذا السرد المنتظم، بالطريقة التي نعيشها، ونخضع لقانونها، السرد اليومي عموماً، والمعيش في صمت ما خصوصاً، وبصدد المؤخرة، هو الذي يحفز على البحث في أمرها.

فأن يكون السير في (القفا)، وأن يجري حديث وسواه في (القفا)، وأن يتم الطعن في (القفا)...، فإن هذا يحتاج إلى متابعة في هذا (القفا)، وكيف أنه يمارس حضوره (يتقفى آثارنا)، ونحن متجاهلو حقيقته التي تتقدما كثيراً، أن المؤخرة ليست سقط متاع الجسد، ليست ما لا يجب التفكير به، إلا إذا كان هناك، ما لا يُراد التعرف إلى أبعاد الموضوع المتعلق به، وأن المؤخرة هذه، لم تتوقف يوماً، ولا لحظة، عن لفت الأنظار إلينا، على أننا في بعض مما يعيننا، وفي بعض كثير أحياناً، امتداد لهذا التصور الذي يشملنا في المؤخرة، أن هذه: ليل الجسد الذي يمتد فيه عميقاً، وأنها قناع مقدمته، وأن المؤخرة: تذكيراً

وتأنيثاً، حمالة أسيّة رمزها المحجّب، والتفريق بينهما، مضاعفة لإثم يسجّل باسمها، وأن الكثير مما يقال ويمارس، يمرّر عبرها... إلخ. من هنا جاء هذا البحث، وخصوصاً، حين حاولت تعقب حركية المؤخرة، في (قفا) الأنشطة التي تتم وفق اعتبارات كثيرة، تفتح مباشرة على أهواء فعلية، وملكيّات نفسية مباشرة، عبر الكتابات الإلكترونية، وما أكثرها، وهي رغم كل الضعف التركيبي: اللغوي أحياناً كثيرة، فيها، وجانب البتر فيها أيضاً، تظل مجالاً حياً لرؤية أمور كثيرة في واقع تكوينها التاريخي والاجتماعي، وقد استفدت منها كثيراً، إلى درجة أن بحثي هذا، ما كان له أن يظهر بصيغته هذه، لولا هذه المواقع الكثيرة جداً، وتلك الكتابات التي كانت تحيل إلى سواها، ذات نسب إترنتي...!

وربما كان عنوان كهذا، والذي فكرت بوضعه بداية، انطلاقاً من تصور معرفي للموضوع، أي (صناعة المؤخرات)، وبهذه الصيغة، من وجهة نظر المعنيين به، ما أسميه (أدبيات الحياء العام)، إخلالاً بالحياء العام هذا، وأظنني مدركاً لهذا التصور، ولكنني، بالمقابل، وفي ضوء هذا المستدرك، أتساءل، مثلما أسأل: ومتى كان الحياء العام مأخوذاً بعين الاعتبار، من لدن الذين يعتبرون أن ثمة خدشاً للحياء العام، في صياغة كهذه، متى روعي هذا الحياء العام، من جانب الذين لا يكفون عن الحديث في ما أنا مكاشفه، متى كانت المؤخرة، وبأشكالها، بتواردات صورها ودلالاتها، غائبة، تقديرياً، عن أذهانهم، جهاراً أو خفية، متى كف هؤلاء عن التعليق على هذا المعبر (الحدودي الجسدي) الحاسم، والفواصل بين المعتبر متن الجسد، والمعتبر هامشه سواء صراحة أم ضمناً، متى غُض الطرف حقاً، عن المؤخرة المتعلقة بالأنثى المفكرة كثيراً، خصوصاً وهي (ناضجة: دالة على أنوثة)، تستثير، عبر المؤثرات البصرية، ما يخافون الإفصاح عنه، أو الإدلاء باسمه، ما يشير إلى هشاشتهم، من جهة انتفاء ميكانيزم العفة الحقيقية، متى أحالوا البحث في موضوع كهذا، إلى سلسلة الموضوعات الأخرى، تلك التي تجيش مشاعرهم ذات الصلة بالشبق، خيالاتهم (خلايا أهوائهم النائمة أو الهائمة)؟

ولأنني أمنت عنوان بعداً دلاليّاً لا يمكن الاستهانة به، فقد تلمست في عنوان آخر هو (الجسد المخلوع: بين هز البطن وهز البدن)، ما هو أكثر حيوية من ناحية المفهوم، والقدرة في الإحاطة بجوانب، لم يُبحث فيها، كما هو مقام الجسد، في ما يخفى فيه، أو يطغى عليه، وعبر المؤخرة. وكما قلت، فإن المشهديات الاجتماعية، في الشارع، في المحلات العامة، في المتنزهات، في المناسبات... إلخ، تبقى المؤخرة، وبهذا الاسم، خطافة أنظار

محمل هؤلاء الذين يحرصون على ضرورة عدم الإتيان على ذكر مفردات دون أخرى، ليس لأنهم لا يريدونها، بالعكس، إنهم طوع أمر فتننتها البقطة كثيراً، يبحثون فيها، في أمكنة خاصة بهم، ولأن ثمة خطاباً ردعياً متداولاً، ما أمكره من خطاب، يشي بُجَنَج مستمرة ضمناً، فالردع الصريح، تصرّيح فصيح بخلل، على مستوى السريرة، على الخوف من المضمر، كما تقول الوقائع في السمع والبصر...

وعلى طريقة أحدهم، فإنني لم آت بشيء مبتدع، أي كأن الذي آتي على ذكره لا وجود، ولا حضور له، وعندما أكتب مفردة (ذكره)، فإن الواقعة تُستحضر هنا، بقدر ما سعت إلى ضرورة التوقف عند موضوع، هو ملء بصر الكثيرين وسمعهم هنا وهناك، التعرض لجوانب لافتة فيه، وبقدر ما حاولت النيش في جماع هذه الأدبيات (المحمولة) في نطاق المرئي والمقروء والمسموع، وممارسة قراءة تكمل قراءاتي السابقة، في موضوعات أخرى مختلفة، تعنى بالجسد، أنثروبولوجية في المقام الأول، مثلما تكون القراءة هذه قلباً لمنطوق الحياء، عبر إماطة اللثام عن الركام الهائل من الصور والكلمات التي تنمو في (الظلام) كثيراً، على مستوى أروقة السر النابه الذي يُدعى إليه في حالة معينة، ولكنه يُنتهك سريعاً في حالات وحالات، أترك تسميتها للمعنيين بـ (حراس الأسرار) وتنوع أروقة أسرارهم، أعني الذين يحرصون على مؤخراتهم المكشوفة، بالقدر الذي تهمني مكاشفة ما يمكن اعتباره إرادة معرفة، تتركز على موضوع يُعاش، في أكثر من منحي، والطريقة وحدها شاهدة على ما تقدم.

الهوامش

- (١) نقلاً عن عبد الجبار العشي، الكاتب التونسي، في مادته الحوارية، عن رواية التونسي الآخر كمال الرياحي (المشرط)، والمنشورة في موقع الروائي الإلكتروني.
- (٢) نقلاً عن المصدر نفسه.
- (٣) انظر مقال بينوادييس: معنى الالتزام، مجلة نزوى الفُتَانية، وهو مأخوذ عن الإنترنت.
- (٤) المقال منشور، في موقع (أمسيات. كوم) الإلكتروني، وتحت اسم (مواضيع محمد النفيعي)، ولعل في التذكير بالاسم، أشدد على أن ثمة منطقاً جامعاً بين كثيرين، يقرأ الواقع بإحالات مؤخرانية، محددة في الخارج، أي بتناسي مكانة المؤخرة الرمزية، في ما يفصح عنه من قبلهم.
- (٤) أشير هنا، إلى مقال سامي الأخرس (الأمة العربية ومصطلح المؤخرة الفكرية)، المنشور في الموقع الإلكتروني (ليلي ماكازين كوم) بتاريخ ٢٩ أيلول ٢٠٠٦، حيث تتكرر مفردة المؤخرة، وبطابع جلي في عنفه، ليقول في الخاتمة: (أمة رفعت عالياً شعار المؤخرة الفكرية فتحول علماءها وفقهاؤها لأبواق تحلل الاعتصاب، وتكافأ الزناة.. إنه زمن البيع للأخلاق والمعتقدات.
- خطابات ومهرجانات، وأقلام وأمسيات تمتدح وتضلل تعبت بعقولنا وبأخلاقنا... وتشر لنا الورد العاري بالفضائيات، تستلذ وتمتع بشرف هُدُر وكرامه أمثنت، ولا تملك سوى المبايعة والبكاء على التاريخ والجغرافية...
- إنها المؤخرة الفكرية النهج والمنهج، الشعار الذي أضحى آلية تفكيرنا.. وسيلاً للتقويم.
- (٥) أشير هنا إلى مقال أحمد دعدوش الإلكتروني، وفي موقع (فرصة. نت)، وتحت عنوان مذكور سالفاً (فلسفة المؤخرات)، حيث المدخل هو عما لجأت إليه فنانة سورية هي هالة فيصل، عارية في شارع نيويورك، تحت شعار (أوقفوا الحرب)، أي الحرب الأميركية في العراق، وثمة من تهجم على هذا التصرف، ومن يؤرّه، وصاحب المقال، بحدة، كان منتقداً هذا الإجراء، وخلفية الحدث عربياً، ليقول في النهاية، وبنشائية صاحبة لاهية (أخيراً، أجد نفسي مضطراً لتقديم بطاقة شكر إضافية لهذه المؤخرة، فقد كشفت عورة أخرى من عوراتنا، ولا أقصد بذلك سكوتنا عن عورات أسرانا في أبو غريب، ولا إعجابنا بعورات هيفا ونانسي، بل اكتشافنا لمواهب كامنة في التفلسف، يمكن أن نخوض بها حروباً فكرية جديدة، نقضي بها على «سواد» عقولنا.. ومؤخراتنا!)
- (٦) أشير هنا إلى كتاب (الصناعات الإبداعية)، تحرير: جون هارثلي، ترجمة: بدر السيد سليمان الرفاعي، عالم المعرفة، الكويت، نيسان، ٢٠٠٧، والمستل، هو من مقال «براد هيزمان»، ص ٢١١.

فهرست المؤخرات «بداية إطلاعية»

أردت وضع هذا العنوان الفرعي، وبالطريقة هذه، ليس لأنه خارج مضمار الكتاب هذا، خارج متنه، وإنما هو في صلبه، ولأنني لا أحاول الخوض في حيثيات الموضوع الفرعي هذا، بقدر ما يكون أدائي المعرفي، أقرب إلى التسجيل الفوتوغرافي المكاني، لأن الموضوع يتطلب طريقة كهذه.

ولعلي لم أشأ إيراد هذا العنوان الفرعي، وباعتباره محدود الصفحات، لكون الجانب البحثي محدوداً جداً، إلا لأن ثمة أضمومة من الأسماء، تشكل صنافه تمايزية، يمكن من خلالها، وفي خاتمة الكتاب، تكوين تصور ما، عن مفهوم المؤخرة: ما كانته، وما شكلته دلاليًا، وما حملت به من رموز، ولا تزال قابلة لأن تكون مجالاً رحباً، لأكثر من نشاط فني أو أدبي أو بحثي متعدد الأهداف، ولتكون جملة الأسماء التصنيفية، تلك المتعلقة بالمؤخرة، ومنذ الآن، مذكّرة بما يمكن التوقف عنده، وذلك من خلال مجموعة الفصول، أو الأقسام، تلك التي تشكل حاضرة الكتاب المتنية، والتي من شأنها، كذلك، أن تعطي أكثر من انطباع، يبقى القارئ، أو المعني، في التصور الحدتي: التاريخي، والثقافي، والتاريخي، لما يشغلنا معرفياً هنا، وليس هذا التذكير الموسوم، إلا من باب التنويه إلى الممكن أو الجائز إيراده، ولو باقتضاب، لتظل الكلمة المثبتة، مطبوعة بتلك التيمة القيمة للمؤخرة، وكيف يُنظر في أمرها، أو تتلون الذات في إثرها.

إن كل مفردة، لها صنفاتها الاعتبارية، اشتقاقاتها الأسمائية، من ناحية الانطباعات التي

تتلون بها، أو لمة المعجبين والمعجبات، وخصوصاً، حين يأتي التشديد، على المؤخرة المتعلقة بالصبيّة، وهذه تكون موعودة بأنوثتها الباكورية، بالذكرورة التي تنتظر قطف ثمارها (ليكون التذوق من عسلتها)، كما هو مذكور في حديث معلوم إسلامياً، مثلما أن كل مؤخرة، من شأنها أن تثير كما تستثير الكثير من الإيحاءات، أن تكون إيمائياتية، في العمر والشكل والجنس واللون.

وإن أنوع بدءاً من هنا، فلكي أضع القارئ في صورة مهبط طيراني، أرضي، فضائي، ولو أنه لا يتعامل، أو ربما لا يتعامل، إلا من زاوية واحدة، وفي اتجاه يشده إليه أكثر، ليكون الباقي موضوعاً للنظر، ليكون كل مقروء مأخوذاً بعلامة فارقة: جيّلية، أو ثقافية، أو غيرهما... إلخ.

إن المسرد الرقمي أو الإحصائي التصويري هنا، يحيل القارئ ذاته، إلى مكاشفة أكثر للموضوع في كليته، وإلى مقارنة ذاتية، بين صورة لفظية، ذهنية، وأخرى، وتجليها نفسياً.

وفي هذا المجال، لا بد من مراعاة الأمور التالية، لحظة التعرض للمؤخرة:

التمييز الجنسي

تمييز المراتب الاجتماعية

التمييز داخل النوع الواحد

التمييز بحسب العمر

التمييز بحسب الحالة الاقتصادية

والذي يمكن البوح به هنا، أيضاً، هو كيفية النظر إلى كل حالة، إلى كل مقام، إلى الوضعية التي يدرك في نطاقها، وما يمكن للمؤخرة أن تجلوه، على صعيد الأبعاد الحسية، تلك التي تعرّف بها، ومن أبسط الأمور، ذلك الأمر الذي يشير إلى وصف عابر، أو يتركز على نقطة محددة في الجسد، أو الجسم، ونوعيته: ذكراً أو أنثى، والجسد الأنثوي أكثر تعرضاً للوصف، لأسباب توقفتنا عندها، وفق اعتبارات مختلفة، وهذا الوصف قد يترك ما يخصه في غاية الالتباس، وأن الالتباس هذا، لا يعني أن الوصاف قد اعتمد

سياسة قولية أو كتابية، وهو واع لذلك، وكأن كل ما قام به، يسجل لصالحه، وإنما لأن ثمة خيارات، تتراوح بين الطابع المغامراتي، وتوقع الأسوأ، بسبب التسمية المباشرة، لنقاط، قيتض لها طويلاً، وحتى الآن، هنا وهناك، في أن تبقى مغلقة بالصمت، والطابع المستسهل للقول أو الكتابة، فتكون المحاكاة رافعة الكتابة أو القول المتداول، أي طلباً للأمان (للاسترة)، فأن يقول، أو يكتب أحدهم (كان ردفاها مكتنزين)، لا يعني أنه باح بالسر، لأن باقي الجسم، لا يمكن حسم أمره: سمنة موازية أو نحافة، أو توسطاً بينهما، وهذا ينطبق على أي وصف آخر، أو أكثر، حين يكون الجسد في عموميه، يتقدم، من خلال ما يشمله، أو يكشفه كلياً، كهذه العبارة (كان الجسم في عموميه مكتنزاً)، وإن كان في ذلك ما يستثير حفيظة النفس، بصدد المقصد من العبارة العامة هذه، بصدد التناسق في المكونات الجسدية مثلاً!

ويعني هذا، أن وضع تصنيف وصفي، للمؤخرة، إنما ينبع من حالة التكتم على الموضوع، وهي الحالة التي لا تني تبث خطابها في العمق، في مختلف أنشطتنا اليومية، وعلى أعلى المستويات، وما حاولت التعرض له، من زوايا شتى، ربما كان في وسعه، ملامسة جوانب خافية واقعاً.

كيف يمكن فهرسة الأسماء المتعلقة بالمؤخرة؟

بالنسبة للطفل:

أشير هنا، إلى علامة مشتركة، تجمع بين الجنسين، الذكر والأنثى، من جهة أن علائم الذكر والأنثى، على صعيد التمايز الجسدي، تتطلب زمناً كافياً، فالسنوات الأولى، وما عدا علامة التفريق الجنسية، يمكن تلمس خواص مشتركة تجمع بين الاثنين، ومن خلال المؤخرة بالذات:

المؤخرة المربرية والمتناسقة مع كتلة جسمه اللحمية، لكون الطفل، يكاد يكون واحداً، من ناحية السمنة، أو النحافة، وإن بروز المؤخرة، من باب التفريق، مسألة تحتاج إلى وقت لازم، كما هو ملحوظ في المظهر الجسدي، أو الجسدي لعموم الأطفال.

المؤخرة النحيفة، تناسباً مع عموم الجسم بالمقابل.

وفي الحالتين، فإن موضوع النظر إلى مؤخرة الطفل، وكما رأينا في الصفحات السابقة، لا تستثير النظر، من باب التعليق، بقدر ما تتطلب رؤية أخرى، خارج التقويم الأخلاقي. إن جمالية الجسد الطفلي، وبالنسبة للسنوات الأولى، في الغالب، تكون حيادية، إذ يمكن التعليق من زاوية أخرى، وتحديدًا في كيفية الحركة، في الوقوف والنظر، والضحك... إلخ، حيث المؤخرة، لا تكون مجالاً للنظر الاعتقادي، واللاحادي، ولو أن مؤخرة الأنثى تكون أكثر عرضة للحماية، أو للحجب، لأسباب لها صلة مباشرة بالمجتمع، وخاصة الجندر، أو الجنوسة فيه.

١ — بالنسبة للذكر:

يبقى الجسد في الحالة هذه، مأخوذاً به، في تنوع الأدوار التي يعيشها، أو يمر بها:

أ — بالنسبة لليافع:

من السهل الالتفاتة إلى جسده، ومن خلال مؤخرته، فيما إذا كانت:

مسطحة من الجانبين، فيكون بعيداً عن التعليقات ذات الغمز واللمز.

مسطحة من الخلف، فتكون معرضاً لتعليقات أقل، لأن المؤخرة المسطحة، توحى إلى خلل في التناسق الجسدي، أو القوام الجسدي، من ناحية الرشاقة، حيث إن المؤخرة البارزة والممتلئة قليلاً، توحى بوجود (صحوه جسدية)، في الاستعراض الذكوري.

مؤخرة مدورة، وبارزة، فتكون مستثيرة لبعض التعليقات أحياناً، وهي ذاتها، قد تولّد شهوة الغندرة في الذات، حيث تلعب الإفرازات الهرمونية في رسم العلاقة البينية.

مؤخرة مهترزة ومتقدمة إلى الأمام، وذلك لحظة المشي، كما لو أن صاحبها يحدد قياساً أرضياً ما.

مؤخرة متمرّجة، من الجهتين، ومن الخلف، وهذه الأكثر تعرضاً للسخرية لا بل للهزاء من الجنس الأنثوي، لوجود شبحة أنثى في الهيئة تلك، وحتى اعتبار صاحب المؤخرة ذا

ميلول أنشوية، وهذا ما يمكن ملاحظته، عند ذوي الهرمونات الجنسية المتداخلة، المولدة لحركات كهذه.

ب — بالنسبة للراشد، وحتى عمر متقدم:

يكون أكثر عرضة للنظر، لأنه يكون أباً، أو في عمر يسمح بتقويم كل حركة فيه، تكون المؤخرة مرئية إذ ذاك، وهذا ما يتضح أكثر في المجتمعات المتحفظة.

ج — مؤخرة الطاعن في السن:

وهذه بالكاد تتعرض للنظر، إلا إذا كانت الحركة لافتة، والهيئة الجسدية، إن تبدت سمينية، مثلاً، لأن الجسد، يكون قد استهلك كامل القيمة الجسدية التي تستقطب الأنظار، وجدواها واقعاً.

٢ — بالنسبة للأنثى: وقبل كل شيء لا بد من التذكير بأن ثمة وسائل أو أدوات يُعتمد عليها، لجعل المؤخرة في الصورة المرغوبة، حسب الثقافة البصرية السائدة، أي من ناحية استخدام مواد خاصة، لإبراز المؤخرة بالصورة الأكثر قبولاً في الوسط الاجتماعي:

أ — بالنسبة للصبيبة اليافعة:

إن بوارد الأنوثة، وملامحها ترسم في مختلف مناطق الجسم، وبدوره يكون الجسم مستعداً لأن يظهر بهيئات مختلفة، بحسب الصفات الوراثية والمكتسبة، وهي بدورها تستثير الفضول عند الآخر جنسياً، لأن الرغبة المتبادلة، تلعب دورها في هذا المضمار، فنجد تنوعاً أكثر، بسبب الاختلاف الجنسي:

مؤخرة ضخمة تكون متقابلة مع ضخامة الجسم، أو الجسد في كليته يكون ضخماً.

مؤخرة ضخمة دون عموم الجسم.

مؤخرة ضخمة إلى جانب أجزاء أخرى، كالثديين.

مؤخرة ضخمة إلى جانب اكتناز الجانبين، مع تضخم الفخذين، دون الساقين.

مؤخرة ضخمة مترافقة مع امتلاء كل من الفخذين والساقين.

مؤخرة تنوع، من جهة تشكيل الانطباع الانفعالي، تقابلاً مع طبيعة امتشاق الخصر مثلاً. مؤخرة ضخمة أسطوانية.

مؤخرة إجاصية ناتئة.

مؤخرة منتفخة إلى الخلف مع تقعير في الأسفل.

مؤخرة انشطارية من كل الجهات، وهي مكتنزة لحماً.

مؤخرة ممحوة، تكاد تختفي، قياساً إلى العمران الجسدي.

مؤخرة بطيخية، مدورة، كما لو أنها معلقة بأسفل الجسم.

مؤخرة ريانة، تكون في حدود التناسق مع عموم الجسم.

المؤخرة الهابطة، كما لو أنها معلقة، وعلى وشك السقوط.

المؤخرة الصاعدة، كما لو أنها تتهياً للقفز إلى الأعلى، من خلال شكلها، بدورها.

وبالنسبة لعلاقتها بعموم الجسم من الأعلى، يمكن ملاحظة ما يلي:

طبيعة العلاقة بين نوعية المؤخرة والثدين وكيفية بروزهما.

طبيعة العلاقة بين المؤخرة والصدر، في ما إذا كان بارزاً أو لا، عريضاً أو منحسفاً... إلخ.

الانطباع المتشكل من وجود المؤخرة، وكل من هيئة الكتفين: استقامة أو انحداراً..

الانطباع الذي يتولد من رؤية المؤخرة إلى جانب طبيعة العنق، والمسافة الفاصلة بين قاعدة الرأس، والخط الفاصل بين الكتفين.

الانطباع المتولد من طبيعة المؤخرة، وحجم الرأس، وكذلك نوعية الوجه امتلاء أو غيره..

ومن ناحية أخرى، فإن الحركة المقيمة، تلون في سيماء الشعور، أو الموقف الانفعالي:

إذا ما كانت المؤخرة اندفاعية.

أو إذا كانت تتماوج صعوداً أو هبوطاً، كما هي مشية الهندي، للفرس.

أو إذا ما كانت متداخلة بين التقدم والتراجع.

أو كانت دورانية، كما تنبئ الحركة بذلك.

وكل انطباع، يتوقف على الشخص، وعلى الطبيعة الخاصة بالجسم، ومن الداخل، أو التعمد في الحركة، وبالنسبة للمكان الذي فيه الجسم الحامل المؤخرة كهذه.

ومن ناحية ارتباطها بعناصر طبيعية، يمكن التذكير:

بالمؤخرة التي تختزن حركية الموجة، في حركاتها المختلفة: اهتزازاً، أو تمرجحاً، أو ثنيات، أو تدافعات، أو طيات، أو انخسافاً، أو استشراف مكان. إن المحفز المائي متموضع فيها!

بالمؤخرة التي تدخر النار فيها، ألسنة نارية، تلهب، أو تهب عالية، منتشرة، متخذة أكثر من اتجاه، أو هموداً أو بؤرية تكون، كما هي النار، لحظة اشتعالها.

بالكثيب الرمل، وهو يعلو، أو يتهضب، أو يتلألأ (شبه الهضبة أو التلة)، أو تكون متراسة.

بالمؤخرة التي تبدو هوائية، وهي تستقطب الأنظار، أو تلفت الأنظار، دون إمكانية تلمس سر خاصية الجذب الفعلية، ولكنها، تشعر بوجود قوة ماضية فيها، تتفعل في ذات الناظر...

ب — بالنسبة للمرأة الناضجة:

يكون الموقف من المؤخرة، مختلفاً، كالعادة، ولكن طبيعة التعليقات تنصب على منحى آخر، يخص وضعها كامراً، وكيف تمضي حياتها، وما يمكن تخيله جنسانياً، وفي نطاق الذكورة المعرضة لأكثر من رهان اجتماعي أو نفسي، وبحسب الحالة الاجتماعية والثقافية، فنجد:

المؤخرة التي تستثير الآخرين، عبر الإحالة إلى حالات غمز ولمز، تخص الحياة الجنسية المعاشة لصاحبها، ما يكون عليه وضع الزوج هنا، مثلاً.

المؤخرة الكاتمة لحركتها، وهي مرئية بمهارة لحمية، تتراعى، تقديراً في الداخل، كما لو أن

ثمة تعمداً في إبداء حركات من هذا النوع، ونوعية الفتنة الاستقطابية هنا.

المؤخرة التي تترافق مع طبيعة الجسم: نحافة أو سمنة.

ج — بالنسبة للمرأة الطاعنة في السن:

بال تأكيد يكون الانطباع مختلفاً، ولكن ما لا يجب تجاهله، هو أن رؤية مؤخرة ضخمة، لا يمكن أن تسلم من التعليقات، وهذه تنصبّ على المرأة العجوز، وما الذي يبقّيها هكذا، وما في ذلك من اتهام بالتصايب أو الشبقية المثيرة للاستهجان، وخصوصاً في وسط اجتماعي متحفظ، وحتى تقليل قيمة، وربما الاشتباه في الصورة الحركية، ومحاولة مراقبة هذه المؤخرة «الناشزة»!

بقي أن نذكّر بالمهم هنا، هو نوع اللباس الذي ترتديه الأنثى في مجمل الحالات، فكل نوع يُرافق مجموعة من الانطباعات والتعليقات أو التصورات المختلفة.

واللباس بدوره يتحدد باللون، ونوعية القماش، وكيفية التفصيل، أي الزي، وطريقة الاهتمام بالجسد.. إلخ، إن كل هذه الأمور، تمنح المؤخرة قيمة دلالية وتوصيفية هائلة وخطيرة، إلى درجة أنه يمكن المضي مع القائل، ومن باب الموافقة بالتأكيد: قل لي أي مؤخرة تمتلك، وتظهر، أقل لك من أنت!

مؤخرة تاريخ مظلة

في الجسد الواحد أولاً

قد لا يكون ممكناً تخيل ما عليه جسد الكائن البشري الأول، سلفنا الموغل في القدم، لأن التاريخ المدون، هو دون التاريخ الحقيقي لولادة هذا الكائن الذي ننسب إليه، أو كما يُزعم أننا ننسب إليه. لكن لا يمكن نزع صورة كائن ما، كائن جلي بأبعاده الجسدية، يمارس تأثيره التاريخي والجمالي بالذات، في أنفسنا، على مستوى النظر، أي بالعين المجردة، وذلك من خلال الرسوم التي خلّفتها تلك الأيدي التي انشغلت بتدوين معين لتاريخ الجسد بصرياً، عبر الرسوم، والأشكال البصرية الأخرى اللافتة. وأشير هنا إلى المنحوتات المرئية في جدران الكهوف والمغارات، ولاحقاً، على جدران المعابد، أو الأماكن الدينية، ومن ثم العامة، وتلك التماثيل، أو اللقى الأثرية، التي حملت إلينا صوراً، تشير إلى الجسد في وضعيات مختلفة، وأخص بالذكر القسم الذي يتوسط الجسد، ذلك القسم الذي اندفع المعنيون بأمره من الذكور، وما زالوا حتى الآن، يهيمنون بأمر هذا الوصف، هذا القسم، بطرق شتى، أي (المؤخرة) أو ما يسمى (الورك)، أو (العُجْز)... إلخ، ليكون هذا القسم المؤثر في النظر الحسي والعقلي، فاتحة كمّ كبير من التصورات والعلاقات التي تطل أمر الجسد في كليته، أو وحدته، وفي الوقت ذاته، تقيم صلات، أو وشائج قربي، لا تمتنع من رؤية المفارقات القائمة، بين اللغة التي تمتد إلى حدود معينة: وصفاً وموضوع وصفاً، ينصب على الجسد هذا، وما يمثله وضعيةً، وتعزيز

موقف، لا يخلو، بالتأكيد، من جرفية في التقويم، وفي طريقة التقديم، والمبتغى من ذلك، واللغة التي تلتزم بما وجدت من أجله، وهي تمارس كشفاً وتعتيماً، حيث لا يعود الجسد واحداً، إنما يكون جسداً محدداً بنوعه: ذكراً أو أنثى، وبدقة أكثر، يكون الجسد الداخل في سياق المنظور الجنساني (الجندر)، كما هو معلوم حديثاً، ذكورة وأنوثة، وليكون هذا التعبير البصري، وكذلك اللغوي لاحقاً أكثر، حصيلة تاريخ، لم يقل ما كان قائماً في سياقات عدة، من جهة أحوال الجسد، مراتبه، توزع القيم بين نوع وآخر جنسياً، بقدر ما حاول، وكما هو المرئي والمقروء، أن ينقل إلينا، جسداً، هو الذي جرى تقويمه: ما يجب إظهاره، وما يجب إخفاؤه، أو جسد يمكنه أن يظهر أكثر مما يظهره سواه، في الاختلاف النوعي، ليكون هذا التمييز ممارسة، ليس مقدماً بمثابة بلاغ، لتأكيد وحدة الجسد، وإنما لتأييد مشهدية اللاوحدة، انقسام الجسد على ذاته، كما لو أن ما تم التقدم به، هو محكوم به بصفة قَدَرية.

إن دافيد لوبروتون، عندما يقول إن (الجسد بناء رمزي، وليس حقيقة في ذاتها)^(١)، إنما يشير إلى البعد الأهم في الجسد، والكامن في ما لا يُسمَّى، وهو المطلوب تسميته، الجسد المنزوع من نطاق جسديته، كما هو الكون الذي ما إن يصوّر جسدياً (جسد حي تمثيلاً)، حتى يُهرَع إلى تقديمه، بلغة، تختزله، من خلال تأهيله، متناسباً والمرغوب فيه أو منه، والجسد واقع لحمي، كينوني، تاريخي، ثقافي، رمزي، لأنه ليس كما هو منظور إليه بإطلاق، بل كما هو مرسوم من الخارج، كما هو الكون، وكما هو مستخلص من كليهما، ليكون مفهوم (الرمزي)، مذكراً إياناً، ونحن نتحرك في جهات عدة، لمكاشفة أكثر لموضوعنا هذا وفي هذا الكتاب بالتحديد، أي على أن هذا البناء الرمزي، وحده، من صمّمه ذكورياً قبل سواه، وضع قواعده في زمن ما، وفي هيئة نفسية معينة، وهو يعرفه، عندما يكون التركيز على الأنوثة، وليس الأنثوي أكثر طبعاً، وكأن البدايات جليلة أنوثة، ولتكون البداية موجّهة، ومحوّرة، حيث يُؤخذ بها تالياً، وما زالت البدايات، وعبر محاور ظاهرة وخفية، بمثابة المحرك البحثي في مقارنة الجسد، بتوقيع ذكوري، وإشراف ذكوري، أو أوليائيته، وإن بدت الأسماء البحثية أنثوية نافذة بأثرها هنا وهناك.

أشير مجدداً، وقبل أن أتوقف طويلاً نسبياً، عند النقطة التي تشكل خميرة هذا الفصل، إلى لوبروتون السالف الذكر، إلى ما يقوله عن دور النظرة في عالم اليوم، ومن داخل

الجسد، مشدداً على مركزيتها (إن النظرة هي اليوم، الشكل المهيمن على الحياة الاجتماعية في المدينة)^(٢). إنه لقول شديد، في حدود المتمد حسياً راهناً، ولكنه القول الذي يجب مطالعة أمره في تضاعيفه، وإن كان الباحث غير مفكر في جانب مهم، وخطير هنا، يعني الجسد، وموضوعه عن الجسد، وصلته بالحدثة، عندما تكون الحدثة هذه، مشدودة إلى ماضٍ عريق، ومؤلم في الآن عينه، عندما تكون النظرة هذه صاحبة السلطة الأكبر في تشخيص الأمور، وفي معابقتها، وفي إيجاد المداخل والمخارج لها، حيث النظرة والنظر يلخصان العملي والمجرد، أو المحسوس والعقلي، فتكون النظرة هذه ممتدة حتى خارج التاريخ اللغوي لنا، كما تقول آثار الجسد، وفي ما يعنينا، على الأقل، لأن ثمة ما يفتننا بقول ذلك، بمنح النظر بُعداً مركزياً، لتكون أكثر من كونها حقيقة حسية، كغيرها من الحواس الأخرى، حقيقة متعددة الحواس والمقاسات، كما نتحدث عن المنظور، وموقع المنظور، في سلك الطريق، أو رسم إحداثيات متنوعة: جغرافية، فلكية، عمرانية، أدبية، نقدية، فنية... إلخ، وما يخص مفردة (البصرية) عينها، فهي داخلية، ولكنها لا تفارق البصر، أي النظر، وقد اكتسب أبعاده الأربعة، في الحالة هذه: الطول والعرض والعمق والحركة الواصلة بين بعد وآخر، كما في الموقف من الجسد، هذا الذي كان نتاج المنظور، كما لو أن الكتابة في أصلها، كانت رؤية، نظراً عينياً، تلمساً عينياً للمكان، أو حتى تذوقاً مرثياً لذات المكان، ومستجداته، وفي سلسلة الحداث المستمرة، لا المعتبرة معاصرة فقط، ولتفرقات الجسد كألfbاء الكتابة التصويرية، أس الأسس الأكثر حضوراً للأبجدية المعلومة بحروفها المجردة في ما بعد، لما يميز كل عضو عن غيره، قراءة بصرية، قبل ظهور الأبجدية، كما تقول الرسوم، الآثار المختلفة، تلك التي شكلت الأبجدية الأولى للإنسان، وما زالت تدل عليه، كما هو مفهوم الأثر اللصيق بالنظر.

ما زلنا نتحرك، على مستوى النظرة هذه، وما نَقِل إلينا، ومنذ قديم العصور، هو في ظل سلطة النظرة الحصيفة والمهذبة، لكون الجسد الذي نتابعه في تحولاته، لم يغادر بُعد الكثير مما كان يشكل المدماك الرئيس لحقيقة الجسد، وقد تشكل في لحظة تاريخية غير مدونة، ثم تم اعتمادها الحقيقة التاريخية القابلة للتداول، ثم سبقت الحقيقة التاريخية التي يمكن التفكير في مضمراها.

الجسد المتشكّل عيانياً، أو الجسد المنحوت، أو المرسوم، هو الذي يمكننا كثيراً، من معاينة

كشف الحساب التاريخي المذكور، معاودة البحث فيه، ومن خلال ما أردته بؤرة التوتر في كتابي هذا، أي (المؤخرة)، ولماذا المؤخرة، هذه التي تلاخق نظراً، ويُتَكَم عليها كثيراً كثيراً، ولعل مسيرة التاريخ، ومن خلال اللغة وكيفية تعييدها، والعمل بمقتضاها، تنفيذاً عملياً، إن سعينا إلى الموقوف أو الجاري الالتزام به، من ناحية الكلمات، ونظامها الاشتقاقي، وحدودها التفسيرية والتأويلية، أو عبر اللغة بالذات، ومن خلال قاموسها، أو معجمها، وغيرهما، تمارس تلويحاً جنسانياً للجسد!؟

الجسد المرئي في نوعه

ربما كان علينا أن نرجع القهقري إلى أكثر من عشرة آلاف عام، لنحاول بلورة صورة تقريبية، للجسد، كما كان وقتذاك، جسدنا، من خلال سلف لنا، في مرحلة تاريخية، لا تعرف بنفسها كثيراً، بقدر ما ترضن علينا بالكثير مما هو جارٍ السؤال عنه، سؤالنا عن جسدنا، وعما كان في تاريخه المديد والمتحول كثيراً، ورغم ذلك، قد تشفع لنا القراءة السيرية والسردية هذه، يقول، فيه استفزاز متقدم، يترتب على صلب عملية القراءة، أي قراءة، مسبقاً، وهو: ما أشبه اليوم بالأمس، وربما كان الوضع، في المنظور التقويمي الخاصة بالجسد، وفي خفاء، أكثر إشكالية، أو لبساً، إذ علينا أن نعتمد على الدليل العيني: البصري، أن نمارس مقارنة بين الآثار: الصور أو الرسوم أو المنحوتات، أو اللقى الأثرية، وما عليها من مخلفات أسلافنا الأول، وهم يودعون أدواتهم، ومقار أعمالهم، ومسكنهم، وحتى نقاط استراحاتهم، في تنقلاتهم، وهم يعيشون جملة حالات وأوضاع مختلفة: استقراراً واستنفاراً، يودعونها، ما يخص كينونتهم الجسدية، المرات القائمة، والمقامة معاً، وبوعي مسبق بين مشهد جسدي وآخر، وضعية جسدية وخلافها، من جهة الانتماء الجنسي، وكيفية تصريف الأعمال، الأعمال المنشودة لأسباب كامنة فيها، تلك التي تقوم على هذه الاعتبارات المركزة على الجسد وترتد إليه، وما وراثتها.

بالنسبة لي، كباحث، عمل فترة لا بأس بها، مساءلة وتنقيباً ومساءلة تاريخية، وأنتروبولوجية، ومن خلال المتوفر من المصادر، وما يتعلق بالجسد، جسدنا المشترك (بيتنا اللحمي المتحرك) وعلامة حضورنا في الزمن، وفي الثقافة المتنوعة مصادر ومراجع شتى، وفي أكثر من كتاب، هنا أجدني، في مواجهة لقيء أثرية، هي ودائع أسلافي من البشر،

من تمكنت من الوصول إلى بعض مما يعينهم في حاضر زمن غابر، وحاضر زمن سابر، وحاضر زمن متحول، وراهن، أو أثريات البحث الجسدية، ولو في هيئة رموز، ولكنها مداخل حية، مدهشة، تصلني أنا، بهم، بصدى أصواتهم، وتسميني كثيراً أصداء مترددة لأصواتهم، مثلما تعرّفتي بالكثير من اتجاهاتهم المعرفية، وطبيعة تصوراتهم، وتفاعلاتهم مع المكان، وحسيات المكان، وحتى رسم خرائط مكانية، لا يمكن عزل المشهد الجسدي، في وضعياته المتعددة، الكثيرة، عن هذه الخرائط: ما المؤثر فيها، وما الأقل تأثيراً، ما المعتبر مركزياً والمصنّف هامشياً، ما الجدير بإظهاره، والواجب إبعاده عن النظر المباشر، ما الممكن والمشروع كذلك لمسه، والمحذور التقرب منه، إلا خفية، أو في مناسبة دون أخرى، وحتى من خلال الاستعمال اللغوي، وليس من قبل أي كان، وفي أي وضعية يكون اللمس، أو تجري التسمية، وما يلزم بالتكتم عليه كثيراً... إلخ.

إن كتاباً مثل (ديانات العصر الحجري الحديث في بلاد الشام)، للآثاري «الأركيولوجي» الفرنسي جاك كوفان، يمكن اعتباره، فاتحة مشهّية، لمعرفة الكثير الكثير عن الجسد، قبل أكثر من عشرة آلاف عام، وهي مدة زمنية، ليست باليسيرة، لمن يريد معرفة مختلفة عن مصير الجسد، عن حالات لافتة حُصّصت به وقتذاك، وكيف أن الحالات، أو التجسيمات التي كانت تعنيه، ما زالت توجه أذواقنا كثيراً، مثلما أنها، ما زالت تشكل الخلفية الحركية، للكثير من أهوائنا، ورغباتنا، وفي صمت، ومثلما أنها تكون الستارة السميكة، وخلفها تتكون أفكارنا ذات الصلة بالنوع، وحتى متخيلاتنا الأعمق، ذات المدى الأقصى، والقوية الصلات بمعتقداتنا ذات التاريخ العريق، وحتى لاوعينا الجمعي، أي في ما لا يفكر فيه، إلا بمجازيات لغوية. وقد كان الذين، نعتبرهم دوناً وعياً ورقياً تفكير، ممهدين لهذه التصورات، المعتقدات، الثقافة المركّبة، مع فارق أنهم كانوا يعيشون هذه الأمور، وهم في تماس يومي معها أكثر، ونحن، نتحرك خلف أقنعة، أو متاريس، تمثلها اللغة، فولكلوريات التقاليد، حصافة الانتماء الجنساني ومكره المتفعل ثقافياً.

ما هذا الذي ينتظر من كوفان، وفي ما أظهره، في كتابه ذلك، وعمّا يخص الجسد مؤخراتياً حصراً؟

في بداية الكتاب يقول: (لقد كان العصر الذي امتد، في الشرق الأدنى بين الألف التاسع والسابع ق.م. مصيرياً لمستقبل الحضارة)^(٣)، وهذا البعد المصيري، يتبدى من

خلال الآثار التي خلفها لنا العصر المذكور، وأنا أركز على الجسد، وهو في الوضعية التي تستثير تساؤلات مختلفة.

حسبي أن أشير، منذ البداية، إلى الصورة التي تواجه القارئ، أو الناظر، على ظهر الغلاف الخارجي، وهي تمثل امرأة بدينة، ترتب على مؤخرة تملأ المكان، وتتميز بشدين كبيرين، ينحدران إلى الأسفل، وهي تضع يديها على حيوانين ناظرين إلى الأماكن، بينما المرأة تلك، تكون مستغرقة في عالمها، مكنتية بذاتها، كما لو أن المكان يتبعها، لا العكس، ولاحقها. يتضح المشهد، أعني أن الصورة، تعود إلى أكثر من ثمانية آلاف عام، في منطقة (شمال حيوك)، وهي في الأناضول، وهي تمثل الأم الكبرى، أعني إلهة الخصب، أعني أكثر من ذلك، أن هذا المشهد الأنثوي إبداع ذكري، لم يجد مفرأ من إخراج لافت كهذا، وأن البنية السُّمنية التي تجعل فيها المرأة، توازي غنى، وثقة بالجسد المقدم بتجلياته الحسية، الجسد ذاك الذي يُراهَن عليه كثيراً، وتحديداً: الجسد الذي يستند إلى قاعدة مائكة، قاعدة تكون عريضة وسميكة (مربربة)، تأكيداً لسلطة رمزية، لحضور قوة مهيبوبة الجانب (كو، ص: ١١٨)، ويتأكد قول المؤلف بالتوازي (إن هذه الوضعية ستصبح الرمز الأساسي، إذا صح القول، للحضور المقدس، وذلك بقدر ما تكون، تلك الوضعية، المعبر الأفضل عن العظمة الهادئة). (ص ١١٧).

يظهر الجلوس المنتشر، إن جاز التعبير، إحالة للمفهوم البصري للمشهد الحسي، إلى جانب لافت من الغطة المتركة على أهم منطقة في الجسد، وأعني بهذا، منطقة التمايز من ناحية النوع، حيث يكون التفريق بين الانتماءين: الذكري والأنثوي، علامة فارقة، ولو أن ذلك قد تم بعد حين، وأنا أنوه، في هذه الحالة إلى استمرار التداخل بين جسد مركب، مثل التوحد الجنسي بإطلاق، ولو أن مفهوم التوحد الجنسي، أو حتى الجسد الموحد، الجسد الذي يتعرّف بثنائية الجنس فيه، قد احتاج إلى زمن ليس بالقصير، ليكون التمهيد تالياً، لكل من الذكر والأنثى، ولكن — وهذا ما لا يجب نسيانه — الأنثى بقيت بالمبادرة اليمونة، في التعبير عن الدمج، أي الاحتفاظ بالعنصر الذكري زمناً طويلاً، الانتماء الذكري، وتميزه، قد دشّن مرحلة مختلفة، أي انعطافية، حيث عبّر ذلك عن انقلاب لنوع على آخر، ومن ثم إمكانية احتوائه، على صعيد تمثيل القوة النافذة، وفي الآن عينه، تمثيل الآخر: الأنثى، وهو تمثيل، يمكن متابعة حيثياته، في فصوله، أو عناوينه الكبرى، تاريخياً، من خلال مخلفات الرسوم، والمنحوتات، والخطوط التي لا تخفي

تجاذباتها ذات الصلة بالتعالقات الجنسية، ما دام الذكر في حضرة الأنثى، أو الأنثى مأخوذة بالذكر: وما نشهده، ومنذ زمن، يمتد إلى وراء آلاف السنين، وفي أمكنة مختلفة من العالم، هو تجلي الذكورة، في الأشكال التي تركها الإنسان وراءه، على الصعيد العمراني، وما أظهره الإنسان هذا، من آثار بارزة، تكون عناوين متفاوتة، إنما ملحوظة بتفارقها الجنسي، لكون الذكر والأنثى، منفصلان، ويكون النظر في المنطقة الوسطى والفاصلة، بين البطن، انتهاء بالورك، أو العجز، أو المؤخرة، وما يتحرك في الأسفل: حيث تنحدر منطقة الفخذين، وهما تجاوران المؤخرة، فلا يعود الحديث عن المؤخرة، بالكثافة ذاتها، إنما تأخذ اللغة، كما هو الأثر الناطق، منحى التوجيه القيمي الجدير بالقوة الحية، فتكون الإحالة إلى مؤخرة المرأة، أو وركها، أو عجزها، أو محاشها (كما يسمى في أحيان أخرى)، وكما هو الحديث الجاري تاريخياً، عن مفهوم (الفرج)، الذي يشمل عضوي الذكورة والأنوثة، لكنه صار أقرب إلى الأنثى، تعبيراً عن تملص ذكرى مما يربطه بالمرأة تاريخياً، ولو نهائياً/ جهاراً، قوة: على صعيد التمثيل الدلالي الواضح كثيراً بخطابه المؤه (الفرج، والانفراج والفرجة)، وكان الذكر نافذ في ما هو فرجي^(٤)، ولتكون الإحالة اللغوية المؤكدة عليها، إرجاءً للمفهوم الدقيق، عن الجسد ومكوناته، وتعتيماً ما كراً على مناطقه، ومن ثم على هذا التوزيع الاسمي: الفورمولوجي (الشكلي)، واللحمي، وفق مقاسات تم الرهان عليها، ما دام ثمة سيطرة ذكورية، فيكون الوصف شاملاً للمرأة، ومن جهتي الجسد: أماماً ووراء، والمؤخرة هي ذاتها، كما تعلمنا النصوص المكتوبة، وحتى ما هو مقروء في مجمل ما يتعلق بالأدب وفروعه، كما لو أن المؤخرة التي يُتشدّد عليها وصفاً مُتعباً: شعراً ونثراً، إنما عبر البوابة اللغة الكبرى (عربياً هنا)، تكون أنثوية، وهي في فصالتها ووصالها، وما يتم تشكيله، وتأويله، استناداً إليها هنا وهناك.

في فلسطين، في سورية القديمة، في تركيا.. إلخ، يحتفظ لنا التاريخ البصري: الأرضي (من خلال محفوظاته الجدارية والمجسمة)، بالكثير من الأمثلة التي تعني الجسد!

يمكن رؤية الجسد الأنثوي، وهو مختصر، ولكنه شديد الدلالة، والإحالة إلى الجانب الأكثر غواية، أو إغراء حديثاً، ومن الخلف، لكون الشكل يظل أسطوائياً، ولكنه مشقوق من الخلف، كما لو أن المقصود هو رسم الجانب الخلفي للمرأة، أي مؤخرتها، والشق الصاعد كثيراً، علامة إشهار بالجسد الأنثوي، أو تميز له، ومن خلال النظر المباشر، إلى

درجة أن الشق ذاته، يحيل إلى الفرج بالمقابل، وفي أكثر من صفحة، حيث يكون التنوع في الرسم أو النحت (انظر الصفحات: ٤٣ - ٦٧ - ٩٣ - ٩٤ - ١٠٧... إلخ)، والإشارة إلى علامة التمايز الأنثوية أحياناً، أي الفرج. أما الأهم من كل ذلك، فهو المشهد المرئي، الذي لا تخطئه العين، من ناحية إبراز المؤخرة، تمثيلاً للأرضية القاعدية الكبرى، ورهاناً مصيرياً عليها، وبنوع من المبالغة، وفق تصورات حاضرة، ولكن، ما لا يجب التوهم بصده، هو عدم الحكم، على ما كان، قبل آلاف السنين، من منظور الراهن ميكانيكياً، بقدر ما يستوجب الموضوع معاناة مختلفة، تنفذ إلى داخل المتشكل، ومحاولة القبض على المفاصل الحركية، ولو في مفاصله الكبرى.

إن المؤخرة البارزة ليست علامة أنثوية فقط، وإنما تحيل المرأة ذاتها إلى امتداد قاعي أرضي، إلى السر الدفين في الجسد الأنثوي، وما هو ممتلئ من قبل هذا الجسد، أكثر من الرجل نفسه، وفي الوقت ذاته، ما حاول الرجل القيام به، وهو الدفع بالمرأة لتكون أداته وموضوعه المؤثرين في الحياة، وكأن الذي يهم، هو ما يتمتع، هو ما يمكنه الاستمتاع به، مسائرة مع الحركة الطبيعية، من خلال المنافذ المرئية، أو الكبرى كذلك، وكأن الرسم، أو إبراز الشكل، يبقى المرأة بدورها، في حدود ملكية الرجل: الذكر، ويضفي من الذكورة على المرسوم، في موازاة الجسد الأنثوي، الشيء الكثير، إلى درجة شعور الرجل بأنه سيد الموقف، مالك الطبيعة بمن فيها.

إن مجموعة التماثيل المنشورة في الصفحات (٨٦ - ٩٨ - ١٠٦ - ١١٨ - ١٢١)، لا تترك مجالاً للشك في أن ثمة توجهاً قصدياً، وبوعي، لجعل التماثيل هذه، رسالة الذين مضوا منذ عصور سحيقة، لمن سيأتون بعدهم، أو على الأقل، لتكون علامة ما، على وجودهم، خطابهم الزمني لتاريخ، لا يمكن استبيان وقائعه بدقة، إنما هو التوجه الجلي المقدار، من زاوية الدلالة الرمزية، أي من الذين رسموها، ولمن رسموها، وماذا أرادوا منها، حيث الكثافة الملحوظة في الصور، أو التماثيل، رغم بساطتها، والهيئة التشخيصية التي تتبدى لها، تهى الناظر إليها، على نوعية الجودة، والروعة الجماليتين، عدا الوظيفية الشعائرية، والمبتغى من كل ذلك. فالمؤخرة تبقى النظر آخذاً كامل الحرية، أو الحرية الكافية، للتدقيق في القاعدة التي يتحرك عليها الجسد، وكيف يكون الرهان الحياتي عليها، دون نسيان الوجه الآخر لهذه العملية، العملية التي يتعمق فيها الشعور بمفهوم المؤخرة، وقد استحالت أنثوية، والمقابل هو بروز صور، أو تماثيل، تجسد عضو

الذكورة، العضو الذي بولغ في التعبير عنه انتصاباً وغلظاً أيضاً، تجاوباً مع المعطى الحيوي والخفي المrehوب الجانب للمؤخرة وقد أثبت، أي كما لو أن الجسد الأنثوي، والحال أنثوياً، بطريقة توليفية، إلى مؤخرة تضمن للنظر الذكر ما ينعظه، أي الفرج، وأن الوجه الذكري، شاملاً الجسد في عموم، يستحيل عضو ذكورة ليس إلا. عضو الذكورة يرتفع إلى الأعلى، متجاوزاً الصرة، بالغاً مشارف حدود الصدر، ومطوقاً باليدين من الأسفل، أو يكون مسنوداً، أو واضحاً من خلال اليدين وقد امتدتا، لتكون علامة تمايز، ولفناً للأنظار أكثر، وهي مبالغتة تضاهي أخرى، لتبقي في الذاكرة أكثر (كما في الصفحة ١٠٤). والمؤلف كوفان، لم ينس هذه الميزة، بقوله: (إن هذا التقسيم المسبق، على المبالغة وتحوير الصفات الإنسانية حسب نظام محدد ومتفق ومتطلع نحو تعبير غريب، يؤكد على الصفة الساخرة لهذه التماثل ويرز، بشكل كاف، طابعها الشيطاني. ص ١٠٥)، إنه الطابع الخارق، ولكنه القادر وحده، بالطريقة هذه على المضى في الزمن، ومقاومة النسيان، وحفظ المفارقات وتخفيف الذاكرة البصرية، لأرشفتها هكذا.

ما يهم، في ما تقدم، هو أن ضرورة المكاشفة الأعمق، لنوعين من المفارقات: مفارقة المؤخرة الأنثوية، والتصعيد فيها، لتكون محط اهتمام الرجل: الذكر، وكيفية التعريف بالمرأة، من الزاوية هذه، ومفارقة عضو الذكورة، وكيف أنه يلخص الرجل، يعرف بأمره، وما في هاتين المفارقتين، من فعل إغوائي، ومثابرة جرى ويجري العمل بها، من داخل ثقافة، اعتمدتاهما كثيراً.

وربما أمكن القول، في إثر ما تقدم، إن الأشكال المرسومة والمسماة، أو المنقولة إلينا، إنما تتبع النظام الشعائري، أو المعتقد، للذين آثروا ترك ذائعهم للتاريخ اللاحق هكذا، مخاطبة اللاحقين عليهم، إنه النظام الذي يحوز الأشياء الموجودة، أو ما يمكن إيجادها، أو صنعها، وكذلك التفنن فيها، من هذه الزاوية الضيقة والواسعة في آن، شعائرية لم يخف بريقها حتى اللحظة:

إنها تكون ضيقة، ما دام أن ثمة تكتماً ملحوظاً، يتركز عليها، أو يلاحظ هذا التكتم، التكتم الذي يشكل بديلاً حيويًا عن اللغة، ويؤدي المهمة المنشودة تحقيقاً بصورة أكثر، وهو نفسه التكتم الذي أمكن، ويمكن مكاشفة سريان فعله التاريخي البصري، في ما بعد، على مستوى التعبير اللغوي، حيث لا تبدى المؤخرة، وبالطريقة المتشكلة، إلا في

سياق التماهي مع الموضوع، من جهة، وعدم إظهار التناسق في الجاري تشكيله بالخط أو بمادة ثلاثية الأبعاد، من جهة ثانية، لكن الزاوية الضيقة، كما يمكن استنتاج المنظور الصامت، هي الزاوية الأكثر إيغالاً في الجاري الانهمام به، زاوية تبقى الجسد في محط النظر المباشر، وتبيان خطورة المبالغ في إظهاره، وهي مبالغة، ليست كذلك، واقعاً، إنما المجال الأرحب داخلاً، للتفاعل مع الطبيعة والذات.

وهي تكون واسعة، لأن الزاوية هذه، ما أشبهها بمقولة (البلاغة في الإيجاز)، حيث التشكيل الجسدي القاعدي، والذي يمنح المؤخرة مكانة اعتبارية لافتة، كما لو أن الناظر يستشرف تلة تقوم على بنية أرضية عريضة، تتسع حدودها داخلاً أكثر، هي ذاتها القيمة الجمالية التي تبرز سر الجسد، الجسد الحاضن للمرغوب فيه، الأنثوي، في ما جرى تحديده أكثر من سواه.

الأشكال، أو المخلفات المختلفة، تعرف بأبعادها موزعة بين الطابع الذكوري والأنثوي، أشكال رفيعة، ثخينة ومنتصبة، عريضة ومنفرجة، مدبية وسهمية، أسطوانية، حتى بالنسبة لتلك التي تمثل أجساماً بشرية، أو رؤوساً أو وجوهاً، إذ يجد الناظر، أو المتفرج نفسه، إزاء اهتمام مركّز، أو انشغال بالموضوع الجنساني، ومدى صلته بالطبيعة، من جهة الخصب، والذكورة وإبراز فاعليتها، وهذا ما نلاحظه في الصفحات (٢٥ - ٢٦ - ٣٠ - ٣١ - ٤٣ - ٦٠ - ٦٣ - ٧١... إلخ).

هذه المحاولة ذات العراقة في التاريخ، تشهر بذلك السر التاريخي، السر الإنساني، الذي ما زال طي الكتمان هنا وهناك، كما لو أن وعداً بالجهر به، لا يمكن أن يتم إلا في عالم آخر، إنه العالم الجنتي، أو الفردوسي، أو أن هذا السر الذي يفتن النظر، وحاسة الخيلة، لا بد له أن يظل متمتعاً ببعض من خصائله في عدم إظهار مكنونه كاملاً، إنما ليبقى الإنسان متقلاً من حالة لأخرى، من موضوع لآخر، ومن مرحلة تاريخية لأخرى، وحتى يومنا هذا، وهو مشغول بحكمانية السر ذاك، باللذة الدفينة داخلاً، فيعتمد ما شاء من أنواع المتخيلات، رغبة في الانشداد إليه أكثر، إنها المحاولة التي تتوقف في حدود التفريق بين الذكوري والأنثوي، في تجنيس الكائنات، في ما يمكن تسميته بـ (الأكروبات الأرضية الفنية)، التي تظهر متحركة أمام النظر الحسي، وتستثير ما وراء الحسي هذا، في ما تمثله الأشكال تلك، من تعابير فعلية، أو ما تكونه مضامين مختلفة، من جهة التقاسم

في الشكل خطأً أو رسماً أو نحتاً، ومنذ القدم، كما لو أن الطفولة الأولى، طفولة البشرية السعيدة، كانت في ذلك المكتشف العظيم، بمعرفة السر القاعدي في الجسد البشري، حيث كل ما عداه، يكون تمهيداً، وزخرفة قولية، أو مقبلات، تهمس بالتالي، وهو المقصود، وهي ذاتها الطفولة التي لا يبدو أن الإنسان اليوم، لا يريد التخلي عنها، أو زحزحتها، تلك التي تؤكد ليس الولادة المستمرة للكائن الإنسي: البشري، وإنما ضمان منح اللذة، ومعاشية الشهوة في ما وراء اللحم الذي يتم وصفه، بحسب وجوده في مواضع الجسد المختلفة، والثغر التي تميز بوابات الجسد، وأي الثغر هي الأكثر قدرة على تأمين الانتشاء الجسدي المباشر، وأعني بكل ذلك منطقة المؤخرة وما يتقدمها، حيث لا يمكن تجاهل هذا الإفراط اللحمي، ونحن نتحدث عن إلهة الحصب، أو الأم الكبرى، أو المرأة الغارقة في وحدتها، المدركة لحقيقتها النافذة في الوجود والطبيعة، كما تقول جملة الآثار المرئية قبل غيرها من المقروءة، بينما في الضرف الآخر، تكون مؤخرة الرجل، مؤخرة الذكر، في حرز حرز، خارج دائرة التسمية، إلا نادراً، لأن الأكثر ظهوراً هو الجانب الأمامي فيه، ومن خلال عضوه، أما المرأة، فهي لا تظهر إلا من الجهات كافة، وتكون قاعدة المؤخرة المنتشرة هضيباً، ليس مجرد تحقيق متعة بصرية فنية الطابع، فلا فن أصلاً، في عهده الأولى، إلا في ما يؤتاها عملياً، وإنما لأداء دور، كان يشدّد عليه، وهو تأكيد فاعلية المرأة، حيث المؤخرة، تشير إلى الأمام المختلف عما هو لدى الرجل، أي كأن رسم المرأة، بتلك الخلفية اللافتة ضخامة وتعظيماً، هو لتحقيق فعل مداومة النظر أكثر، حيث تكون الرؤية أكثر استمرارية، والجسد الأنثوية، يكون تحت سيطرة الناظر: الرجل، في حكمه...!!

هذا الحديث، يجب ألا ينسينا الوضع الآخر للمرأة، وهو أن المرأة المرسومة، ليست مشكّلة النمط الوحيد الأوحده في هيئتها القاعدية البارزة تلك، وكذلك الرجل في وضع لافت، إنما المرأة التي تتحدث عبر جسدها، ومن خلال المعلوم، عما تكون عليه الحياة بالنظر فيها. فتمة المرأة التي لا تكون بالصفة ذاتها قطعياً، كما في حال المرأة الرشيقة القوام، في بعض الحالات، راقصة المعبد مثلاً، وسواها، المرأة التي تستطيع العمل، وكذلك الإنجاب، ومقامات النساء هنا، من ناحية القيمة في الحياة اليومية، كما سيتضح هذا معنا لاحقاً، ولكن ما تم التحدث فيه حتى الآن، هو كيفية نمذجة النظر إلى جسد المرأة، ما تم إهماله، وما جرى إظهاره أكثر من الباقي، عندما تكون المرأة مُدارة، مُسلّمة لنظر الرجل، أو لأي نظر، تبدو فيها، أنها متاحة، وفي حكم الممكن التلذذ به تاريخياً،

وليس إبراز قاعدة الجسد، إلا المثال الأكثر نفوذاً، في تحفيز هذا المسلك الجنساني.

مسلك الرؤية العينية، كان يتبع ما هو مفكّر فيه، وما كان يعتبر نظاماً عرفياً، بالنسبة للذين يقيمون علاقات فصل ووصل بين جسد وآخر، دون نسيان الجسد الرئيس، الجسد الذي يوغل في الأسطوري، وحتى الخرافي، من ناحية تضخيم قاعدته، وكأن جسد الرجل، يأتي ليشكل الأساس المقيم على هذا الأساس الأرضي الطبيعي، وهو ذاته المسلك الذي يتمشى مع مجموعة العهود التي تعرف بالجسد، في الموضوع المذكور، وبحسب الوظيفة. إذ يمكن رؤية الجسم مكتسباً، ولكن بروز الوركين بطريقة ما، (أو يكون الجسم كاشفاً عن عضو الأنوثة)، يشير إلى جنس المرئي، أي: المرأة، فالصورة تتحدث بمقام الجسد المرسوم أو المنحوت هنا، مثلما أن انتصاب الجسم، وتجليه سهمياً، وأحياناً يكون عضو الذكورة ملحوظاً، يشير إلى الذكر حصراً، وقد لا يكون ممكناً التمييز، لأن ثمة تشابهاً في المشهد الجسدي، وهذا قد يفصح عن موقف وظيفي، حيث يكون المرسوم أو المنحوت، بالقيمة ذاتها، وبحسب المكان أو الموضوع الذي يُترك فيه الأثر.

نعم، الصورة تحدث وتجدد تاريخاً، مثلما أن التاريخ الذي لطالما أثار حيرة وقلقاً، حول الكثير من مكوناته الكتابية، يجد مستقره من خلال المخلفات التي تؤكده حقيقياً، وعلى أكثر من صعيد، فالصورة في هذا المقام، تشكل لسان حال تاريخياً بليغاً، وهي في وظيفتها، عبر نقل الأخبار من تاريخ إلى آخر، وفي التعريف بثقافة دون أخرى، تختصر المسافة في الوصول إلى مدى دقة الخبر، إلى التاريخ الفعلي، وما يكون عليه نظام التفكير، وطبيعة العلاقة بين الرجل والمرأة في مجتمع ما، لا نملك إلا النزول ليسير من الأخبار عنه، فيكون الأثر المرئي، بعد التأكد من انتماؤه للعصر الجاري التحري عن خواصه التاريخية والثقافية، معينا للباحث أو للدارس، ومن خلال ثقافته المتوافرة، ليمارس مقارنة نقدية، أو دلالية، أو اكتشافية لما يريد، مباشرة، لأن الأثر الحسي لا يتطلب ترجماناً، بعد تأكيد زمانه ومكانه. ولهذا تأتي الصورة مؤثرة، وهذا ما نشهده اليوم بالذات، حيث الحديث عن الجسد، مهما بدا بلاغة في التعبير، لا يمكنه منافسة الصورة المرئية، وهذا ما يمكن تأكيده، بإيلاء الصورة العريقة، الدور الكبير، في قراءة الخفي، والثناء على الذين تركوا أثراً، لا يمكن تجاهل روعتها، وبلاغة التعبير البصري، وشهادة المعطى المادي فيها.

والمتمعن في الصورة التليدة، تلك التي تشكل غلافاً: واجهة، لكتاب س. كريم (ايناما ودوموزي «طقوس الجنس المقدس عند السومريين»)^(٦)، لا يمكن تجاهل العمق الحركي والدلالي للصورة تلك، حيث يبرز كائنان «بشريان طبعاً»، وربما كانا يمثلان سومرياً وسومرية، إنما الالاف، وكما تفصح الصورة والحركة التي تتبدى في إطارها، هو بروز مؤخرة المرأة من اليمين، بعكس مؤخرة الرجل، وحتى بالنسبة لفخذَي كل منهما، وهما مختلفان، وتظهر حركة وضع يد الرجل اليسرى على مؤخرة رأس المرأة، بينما اليد اليمنى، فهي ممتدة، ممسكة بوركها الأيسر ومن الورا، لشدها إليه، أما عن حركة يدي المرأة، فتكون في وضعية المنجذبة، أي المتجاوبة مع حركة الرجل: الذكر بالذات، وفي مجمل الحالات، فإن وضعية الوقوف، هي وضعية تمهيدية للقاء تجاذبي، وليس إبراز المفاصل الحركية المميّزة لكل منهما، إلا التعبير الأمثل عن هذه الجنسية المعمول بها، في المسرد البصري السابق على ما هو كتابي، والسومريون كانوا مهرة في أمور مختلفة، ويدخل فن الحب في هذا المضمار، وضمناً يكون التقطيع الجسدي، متوجهاً في المسار الذي يتأكد أكثر ما يشيع رغبة الذكر في الأنثى.

وقد يكون ما أورده بول فريشاور، من صور في المسار المشار إليه، في كتابه (الجنس في العالم القديم ١ — الجزء الأول: الحضارات الشرقية)، ضرباً في الرمل، إن تم الربط الميكانيكي، بين الظاهر في الصور ذات الصلة بالجسد، والجسد الأنثوي تحديداً، وفعالية الذكورة، في تبين منافع الجسد الجاري الكشف عنه ذكورياً، ومن خلال مبادله، أو نقاط فنتته للعين الناطرة، وكيفية تلخيص الجسد الأنثوي، ولكن الذي يظل قابلاً للأخذ به، باعتباره مجالاً للنظر، والتحاور حوله على الأقل، هو أن ليس من عفوية قائمة في المنشور، وإنما ثمة تعريف وظيفي وتاريخي، بأهم المفاصل الحركية في خارطة الجسد الأنثوي، وما الذي يشكل عنصر إدهاش وإنعاش لذاكرة الرجل. كما تطالعنا صورة الغلاف، وهذا محسوب على الكتاب المنشور، ولو في طبعته العربية، عندما يظهر رجل وامرأة، وهما داخلان في وصال جسديني، ولكن الأهم، هو في إظهار جسم المرأة الأكثر من جانبي منه، والمؤخرة ظاهرة، وممتدة في محيط الفخذ، لإعطاء فسحة تأمل واشتهاء أوسع لمن يريد التخيل، عبر المعطى الجسدي الأنثوي، وفي الواجهة، حيث المؤخرة ترتد إلى الورا، مثلما ينشد البطن إلى الأمام، وهو بادي الاكتناز، بينما النهدي صاعد إلى الأعلى، ولا أظن، أن صورة من هذا القبيل، بعفوية، من جهة العلامة. ثم يأتي الفصل الأول (الإنسان البدائي)، ومن ثم عنوان فرعي (التمتع بالحياة)^(٧)، كما لو

أن الحديث في مجمله، ومن خلال الصور المنشورة في نهاية الفصل هذا، للتعريف بالتاريخ المحصور، وبوضوح أكثر، لتكون الصور هاتيك قادرة على نقل المؤثر الفني: الحسي، إلى الذاكرة البصرية، وإيقاظ كوامنها ذات الصلة بصميم الموضوع، وأنا أشير إلى الصفحات (٤٩ - ٥١)، فالمعرفة بدأت بالعين، ومن خلال المشاهدة المباشرة، والمعرفة العينية استمدت حيويتها، ونفذ فعلها، من خلال الممتلك للسلطة السائدة، ولا أظن الصور المنشورة، بدورها، ببعيدة عن نطاق القوة التي يديرها الرجل.

وربما كان فراس سواح، داخلاً في هذا المنحى، وقد تناول التاريخ الميثولوجي والديني كثيراً، مأخوذاً بهذا الجانب المتعلق بالمكانة الفائقة للأثر، وأنه إلى المتعلق بالرجل والمرأة، أو الجسد المرسوم عموماً.

كما في كتابه (لغز عشتار الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة)^(٨)، حيث الصورة المنشورة على غلاف الكتاب الأول - ولا أدري أهى من اختياره، أم من اختيار الدار الناشرة - أكدت هذا المنحى، في إظهار المرأة، من خلال كليتها المؤثرة، ولكن علامة الأنوثة واضحة، وكذلك في الغلاف الداخلي (ص ٣)، حيث يكون الفخذان السمينتان متحدتين بالمؤخرة، والتديان بدورهما جليين، وفي الداخل، تتوزع مجموعة لافتة من الصور، تفصح عن هذه الثقافة وحيويتها، إذ تبرز الأنثى من خلال قاعدتها الجسدية كثيراً، وصلة ذلك بالخصب، أعني تجاوب هذا التشكيل، أو التدوين الجسدي مع رغبة صاحب الأثر، أو مرشده، ليكون التعليق أو الشرح من قبل المؤلف، داخلاً في نطاق هذا النزوع: المكانة الاستثنائية للمرأة، ولكن، وهذا ما يجب التذكير به، ما تم تجاهله هو: مجمل المرسوم، يكون تحت إشراف ذكوري، ولتعظيم فاعلية الذكورة، كما لو أن رجلاً لم يتميز بمؤخرة ضخمة، أو بعجيزة لافتة. المؤخرة مؤثرة، ويمكن معابنتها، في هذا المضمار الذكوري، وقد تم التفنن فيه (انظر الصفحات: ٤٢ - ٤٣ - ٤٥ - ٤٦ - ٢٦٥ - ٢٦٦ - ٢٦٧... إلخ)، وحتى ظهور رجل، وهو شاهراً ذكره (ص ٢٦٧)، وكذلك، المشهد الذي تتجلى فيه الأم الكبرى، وهي تحتضن الإله الذكر، وفي مشهد جنسي، وهو يتبدى صغير الحجم بالقياس معها (ص ٢٦٦)، لا يشكل كل ذلك، ما يمكن اعتباره جانباً تشاركياً للذكر، بقدر ما تكون الساح في مجملها متروكة للرجل: الذكر، وكثقافة سائدة، والمرأة هي المشهد الأكثر حيوية، ولكن وراء هذا المشهد، أمامه بالمقابل، تكون اليد الصانعة: الماهرة، عين الذكر الحالم.

جملة من هذه الصور، هي وغيرها، تتكرر نشرًا، في كتابه الآخر، وفي موضوعه المختلف، وأعني به «دين الإنسان» بحث في ماهية الدين ومنشأ الدافع الديني^(٩)، كما في الصفحات (١٥٤ - ١٥٦ - ١٦٥ - ١٦٨ - ١٧٤... إلخ).

إن ما تقدمنا به حتى الآن، يُري مدى التشعب في وعي التاريخ، ولكنه، يظهر مدى حضور الجسد الفاعل تاريخيًا، وقبل أن يؤرَّخ له كتابيًا، وأن تماهي الإنسان مع الطبيعة، وقدرته في استنطاق أسرارها، ومحاولته اكتشاف المزيد من مجاهيلها، حالات متكاملة، كانت تبدى في محيط الجسد، ومن خلال البعد الحسي الذي تم الارتقاء به، حتى في المجال الذي تم التأكيد فيه على وجود الإله، والغواية التي يمتلكها الجسد الأنثوي، وكيف يتم التعريف به ذكوريًا.

وفي الوقت ذاته، فإن وجود هذا الكم الوافر من الصور، تلك التي تمثل جسد المرأة، والمؤخرة التي يتم تقديمها في أكثر من صيغة، ومن أكثر من زاوية، حتى الآن، مقارنة بالجسد الآخر، جسد الرجل، وتحديدًا: المؤخرة، يحيل النظر إلى الحراك الدلالي للصورة، إلى صانعها، إلى أن التفاوت في الجانبين، يسجل لصالح سلطة الذكورة، حيث جسد الرجل، في وضعية تضخيم المؤخرة، لا يتاح للنظر، لاستدامته، فالمصوِّر، باعتباره ذكرًا، هو الذي يخفي مؤخرته، إن جاز التعبير، ومتقبل الإخصاب، ومن يكون الأقل تحركًا مكانياً، ومن يكون الأكثر تعرضاً لمتعة نظر الآخر، هو الذي يدخل في حومة الصورة، في العمق القيمي الجاري استهلاكه، وتجديد هذا الاستهلاك، وما على جسد الرجل، من الناحية التشخيصية، وليكون شاهداً على تاريخ بصري، على لعبة القيم عبر الصور: الآثار التي تحفّي بها العين، في خدمة الذاكرة الجمعية، كما أسلفت، سوى أن يمرر كامل رهاناته المحسوبة، مؤثراته البصرية، ليكون هو الهادف، والجسد الأنثوي هو الأنثوي، والمؤخرة بالذات، تنزل الجسد الأنثوي المذكور، وبداية: الجسد العريض في القاعدة، أو المكتنز، إلى الركيزة المستخدمة، في بقاء الجسد الذكوري في الغياب، أي هو الذي يمارس المتعة، حيث يرى دون أن يُرى، ولكنه مقدّر من خلال الأثر.

إن وجود مؤخرة ضخمة، هي مؤخرة ذكورية، يعني تعطيل فعل التاريخ المراهن عليه ذكوريًا، يعني التقليل من شأن الرجل الذي عوّف بنفسه ولي الأمر الأورحد هنا، فمطارد النظر، والمستمتع بالآخر، من موقع الهيمنة، لا يمكن أن يتحول إلى نقيضه، أن يكون

موضوعاً لموضوعه، إن جاز التعبير، أي يكون هو ذاته، محط اهتمامه الذاتي، أن يتلذذ نظراً إلى مؤخرته، من خلال رسم النظر، لأن ذلك يحيله إلى موضوع دوني، كما هو مستخلص من سيرورة الآثار الملحوظة، وحتى صيرورتها، ويعطي هذا المجالّ واسعاً للمعتبر الجنس الآخر، فرصة استعادية لنيل مقام مفوّت، لاسترداد نفس تاريخي، وتحقيق توازن نفسي، من خلال إدامة النظر في جسد ذكوري، لم يعد في المستوى المركزي، لكون المؤخرة الضخمة، تعني نوعاً من التسمير في المكان، أي إن ذلك يمنح المرأة، من خلال النظر بالذات، مقاماً كان مفقوداً، أو صودر منها، وإنها بطريقتها هذه، تكون المسيطرة، وتكون لعبة الأنوثة أكثر نفاذ فعل، حيث الصورة استمرار لحرب الجنسانية، وفي صمت فاعل، بوسائل أخرى، إن جاز التشبيه، وما دام الرجل لا يُرى مؤخرته، كما ينبغي، فهو في الحالة هذه، يعطي صفة المقدمية (من القُدّام: الأمام) لنفسه، صفة التحكم بالنظر وما يقع في نطاق المنظور: بظله ونوره المرّكّز ذكورياً، وكأنّ النظر إلى المؤخرة، يشير إلى كيفية إدارة الجسم، إلى تقليبه على وجوهه العديدة، إنما برغبة مسيطرة للناظر، إلى جعل الجسد المنظور إليه، وهو منحصر في الجانب القاعدي: المؤخراطي، جسداً سيلعياً، حتى لو أن السلعة هذه، تمّ تميمها في فعل شعائري، طقوسي، تعبّدي.

والعملية هذه تذكر بعلاقة لاحقة، وهي أن المنظور من الخلف، ومن خلال تجميد الأثر، من خلال تضخيم المؤخرة، الدال على إبقاء الحركة في حدها الأدنى، لأن ثمة ما هو أكثر تسارعاً، يتميز به الناظر، هذا المنظور، يحيل الجسد المثبت في المكان، ومن الخلف، إلى أشبه ما يكون بالجسد المهزوم، وإن لم يُسم بذلك حرفياً، يجرد العلاقة الثنائية، من العمق الحوارى، هذا الذي يرفع من شأن الاثنين، ويقيهما في مستوى الجدل التكافؤى بصورة ما، كما في عبارة (يولي الأديبار)، والتي تعني: الهزيمة بالذات، وما يعنيه المهزوم من قيمة سلبية، إنما في ما نتطرق إليه، تكون دماء العبارة، في جانبها المكري، أي سياسة العين، قبل اللسان الذي انتظر طويلاً لتكون العين قارئة آثاره النصية، تكون الدماء هذه، مخفّفة من وطأة مفهوم الهزيمة، واعتبارها وليمة تفاعلية، إذ إن جسد المرأة يبقى معرضاً للنظر، وأنها تعرّف كثيراً بمؤخرتها، ضخمة، أو أقل من ذلك، فإن الرجل يكون حاضراً بنظره، ودون أن تتم رؤيته.

مثلاً أن الرجل الذي يتعرف بالجانب الأمامي، وهو منتصب قائم، أو منتصب علامة ذكورة، كما مر معنا، فليكون المرة هذه، ليس موضوعاً للنظر، وإن كان الناظر امرأة،

وإنما الوجه الأكثر نفاذ فعل، وحاكمية في ضمننا القيمة الاعتبارية لمحتوى الجسد الكثيف حركة، أنه في وضعيته هذه، يبرز نفاذ فعل الذكورة فيه، كما لو أن المشهد الأثري، يؤيد حركته دفعة واحدة.

أشدد على أهمية ما ذكرت، وأنا أعيد إلى الذهن، ما يخص التاريخ الغفل من الاسم أحياناً هنا وهناك، وهو تاريخ اللواط، شمول اللواط هذه، وبدءاً من التسمية ومجريات فعلها، حيث الإحالة إلى (لوط) الاسم الذكري أساساً، وكيف أن الذكر كان له حضوره في هذا المضمار، عندما يكون الجسد الذكوري محل اهتمام نظيره، ومن الخلف، من المؤخرة بالذات، من خلال مفهوم لافت، وهو (الصديق)، كما عُرف اليونانيون بذلك، وسوى ذلك في حالات وأمكنة وأزمنة كثيرة، والآن بصورة جلية، أي إن الذكر كان يطيل النظر في الذكر مخالفاً حقيقة ما تعرف بنفسه، ولكن المؤخرة لم يجر تضخيمها، ليس لأن فعل التضخيم يشير إلى قدرة الجسد المتلخص في المؤخرة، يحيل الناظر إلى الجانب الأمامي (عضو الأنوثة)، وإن كان في هذا بعضٌ حصيف مما يمكن الرهان عليه، بتوكيده، وإنما لأنه يمثل العلامة الفارقة الأكبر، لتمييز جنساني صارخ، ومن الداخل، ولكم أثارت المؤخرة المحمولة ذكرياً مقابله، أعني مشتهي اللواط، وناشد المتعة، أو طالبها في مؤخرة المثيل (كما سيتضح معنا لاحقاً، من خلال أبي نواس وغيره)، وإنما لأن ذلك يعدم الرؤية الخلافية، المشدّد عليها، بمؤه الحدود، ويمارس ضلالة، كما يظهر، في بنية المفهوم القاعدة، المفهوم الذي دشنه الذكر في مرحلة ما، ويواجه به نفسه، ويقلل من هيئته، حتى لو قيل إن الذكر عصي على الإنجاب، لأنه غير مهياً بيولوجياً لذلك، وقد يكون في هذا المنحى بعض مما يركن إليه، ولكن على الصورة المباشرة الحسية أن تنأى، أن تتنحي بعيداً بعيداً، وأن يكون ما في النص كأثر مقروء، محالٌ مجالاً للنظر الذكوري، استمتاعاً ذاتياً، وعلى صعيد مضاعفة التفضيل للذكر على الأنثى، كون النظر، يعني ممارسة عنصرية جنسانية، إقصاء لجسد المرأة، من دائرة لذة لا تعاش، إلا في ميسمها الثنائي الذكورة، وعودة ما، أسطورية، ربما، أو حنيناً ميتاً تاريخياً إلى الإنسان الأول، الثنائي الجنس، كما لو أن صفة الأنوثة لم تكن لها قائمة، وإنما جاءت لاحقة، وقد شكلت الأنثى، وكما يقول التاريخ المتعلق بمفهوم اللواط الثنائية الذكورية: خرقاً لا يمكن تداركه، أو جرحاً لا يلتئم، بمعناه البيولوجي المؤلف، كما هو الوصف المتعلق بعضو المرأة الجنسي هنا وهناك^(١٠).

المؤخرة التي تعزز دور المقدمة

أن يكون التركيز في البدء، على جسد الإلهة الأم، على المؤخرة المكتنزة، على الوعي اللازم لذلك، هو في المقام الأول، ضرورة المضي قدماً إلى الأمام، أو التحرك جهاتياً، لإبراز وجه آخر من وجوه الجسد الأنثوي، وكما تم تقديمه، إذ إنه من عدا هذا التضخيم، أو التوليف التضخيمي لمؤخرة المرأة قديماً، التضخيم الذي يستثير الذكورة التليدة في اللاوعي الجمعي الذكوري كثيراً رهنأ، فإن تجلي الجسد الأنثوي الفاعل، في مقام الوظيفة المركبة: الأم والزوجة، وفي الحالتين تنجب الولد الذي يستحيل حبیباً وزوجاً، كما تقول ذات الآثار التي تشير إلى هذا التركيب، يكون استمراراً وظيفياً، وكما أريد للجسد السابق الذكر، في أن يكون هكذا. فالأم الكبرى، لا تكون هكذا، إلا لأنها قادرة على القيام بأكثر من أداء، والمؤخرة الضخمة تمتد خارجاً، ثم تغور عميقاً، وهي توحد بين الأرضي والفضائي، كما هو شأن الطبيعة، كمبدأ فاعل أنثوياً.

وسواح، عندما يتحدث عن الأم الكبرى، باعتبارها تمتلك السمات الكونية القادرة على الاستمرار من ذاتها، في عملية مماثلة للطبيعة، وإن كان يضيق الخناق على المفهوم، يجعل الأم الكبرى هذه، تحمل اسماً واحداً سوري المقام، وهو اسم (عشتار)، محيلاً كل الأسماء إليها عالمياً، إلا أنه يتحرك بالتوازي، مع الصفات الأكثر تجذراً فيها (كانت تماثيل عشتار، أول عمل فني تشكيلي صاغه الإنسان على شاكلته مجسدة أول معبودة)، ليقول بعد ذلك، وفي وصف المأثور هنا، أي ما له أهمية قصوى في الجسد المعني (فالثديان عبارة عن كتلتين هائلتين مستديرتين، والبطن منتفخ في إشارة لحمل أبدي، والردف ثقيل، والوركين قويان ومثلث الأنوثة منتفخ يشكل مع أعلى الفخذين وحدة متماسكة. وقد يتدلى الثديان ليشكلا مع البطن والوركين تكويناً واحداً متراصاً تتجمع فيه هذه الرموز في بؤرة واحدة هي مستودع الخلق)^(١).

ولكن إذا كان سواح، في تأكيد الوصفي الصحيح طبعاً، على مميزات جسد الأم الكبرى، فإن الذي فات ذكره، هو هذا التفاوت بين مناطق الجسد، هو المتعلق مثلاً، بمثلث الأنوثة، والرسم الهندسي الدال على النفوذ والتكامل، هو أن تجلي الثديين، كما تم وصفهما، يناظران الوركين، أو البطن المنتفخ، كما لو أنهما يشكلان القاعدة المتراسة العلوية للجسد، مقابل الوركين، وهما يشكلان من جهتهما كتلتين لحميتين، أي إنهما

يجيزان للجسد الأنثوي أن يتبدى بكامل التأثير، وانتفاخ البطن، كتجسيد لما هو كوني مصغر، علامة الخصوبة المستمرة، وحتى التهديد المستمر، لو أن ما في الداخل لم يظهر إلى الخارج، وهو انتفاخ يتداخل مع تعاطف مساحة الوركين: المؤخرة، أي إن البدن اللحمي، هو اصطفاء ألوهي، طبيعي، يجلوه الفنان للبيان.

ولكن علام يمكن القول أكثر بخصوص ارتباط الذكر بالأنثى، الأم الكبرى في هيئتها تلك؟

ذلك يعود، إلى الموقف من طريقة النظر إلى النظر جنسانياً، إلى البنية اللحمية التي تغلف الجسم، وما يكونه نوعاً، وأي دور يمكنه القيام به، حيث الفصل يتم على أساس الوظيفة القائمة. فالأرض هي التي تمتد، والأم الكبرى لا تخفي صفتها الأرضية، وربما وفق تصور كهذا، تكون المناطق المرتفعة، المناطق التي تظهر للبيان عالية، وتحتفظ بفتنتها على مد النظر، تمنح الأرض الكثير من الخيلاء، وجاذبية العطاء أكثر، كما في الوهاد والتلال والهضاب أو الأكام وحتى الجبال الرواسي بدورها، تكون أسساً أرضية، وإنما مكشوفة، ولها ما يعادلها داخلياً، وهي في كل الحالات هذه، تكرر مقولة تاريخية، تشد الأرض إلى بعضها بعضاً، مثلما تنوع في مباحجها، أو قدرتها على الإخصاب، وهي أنها تمنح إمكانات بقاء حياة أكثر، فالحدبات، في تجليها أقرب إلى أن تكون مؤخرات أرضية منتشرة هنا وهناك، وهي تمسك الأرض، كما هو معلوم، مثلما أنها تشكل عنصر دفع حياتي في أصقاع الأرض هذه، ولعل المقروء، في تلك النصوص الأثرية، التي ترتد إلى آلاف السنين، كما هي النصوص التي تذكرنا بالسومريين، هو هذا الجانب العزيز على قلوب الذكورين، أو الذين، يفضلون طريقة النظر إلى ما حولهم جنسانياً، فتكون الأم الكبرى، ذات الشحم واللحم، ودلالاتهما، وكذلك القوة البدنية، وارتباطها بالجانب الحسي، وما يضيفي ذلك على المؤثر الجنساني، تلك العلامة الفارقة في الانجذاب، حيث إن المدوّن ضمن نصوص مختلفة، لا أظنه ببعيد عما أشير إليه، حتى الآن، وفي مشهد يبدو لنا كلي الإباحة جنسياً، ولكنه مشهد يعيد بنية مجتمع، كان صريحاً بالكثير مما هو معتم عليه في زماننا، إذ إن إله الماء والحكمة السومري انكي، ووشائج القرصى، من الجهتين، بين كل من الماء والحكمة، وبالعكس، تمثيل لهذا الاحتفاء بالجسد في عمومهم، جسد الأم الكبرى، وفي ما يؤتدها اكتنازاً وخصوبة:

عندما رفع الأب انكي [عينه] على نهر الفرات،
وقف بخيلاء كالثور الهائج،
رفع قضيبه، وقذف المنى،
فملاً دجلة بالماء الرقاق،
البقرة البرية تخور من أجل صغارها في المراعي، العقرب غزت الإصطبل.
استسلم له دجلة كما لثور هائج
رفع قضيبه، ومعه هدية الرفاف،
جاء بالفرج إلى دجلة مثل ثور بري كبير عند الإخصاب
الماء الذي جاء به ماء رقاق، «نبذه» حلو المذاق،
الحيوب التي جاء بها، حيوه الغنية، يأكلها الناس،
ملاً «إيكور» بنت إنليل، بالمقتنيات،
بأنكي إنليل يتهج، وتسرينيور^(١٢).

وقد ينبري أحدهم، أو بعضهم، للرد على ربط وظيفي، من هذا النوع، باعتباره لئلاً لعنق الحقيقة، وتحديدًا، إزاء الموضوع الذي أتعرض له هنا، في هذا الكتاب، لكونه محدود المسار، ضيق النطاق، وأن ليس من أثر في ما أثير في البداية، بما هو قائم في المثال الشعري، وهو الأثر الأول حتى الآن، والذي يشدنا إلى أسلاف لنا، كان لهم حضورهم، وصدى حضور منتشر عالمياً، أعني حضور أسلافنا السومريين، معلمي الأبهجدية الرائدة تاريخياً، والاستفهامات التي تركز على كيفية التقاط المؤثرات المحددة جسدياً، وفي طابعه الأنثوي، في النطاق المعلوم.

من جهتي، ما زلت، مشدداً على أن الصلة قوية، لا بل، تحمل إغراءها في عملية المتابعة، والخفر من الداخل، ما وراء السطور المقروءة، والأكثر من هذا وذاك، هو أن المثال المقتطف، يستشرف بنا، المشهد الجنسي الأكثر إبداعاً ذكورياً، وإلحاقاً للأم الكبرى بسلطة الذكورة، حيث تغيب الأم الكبرى بكامل مقتنيات الجسدية غنىً لحيمياً، وبروز

أطراف، وراء المفردات المدونة.

إن وجود الثور، بصفته الآنف الذكر، لا يغيب عن النظر، البعد الرمزي التأليهي والإحصائي المقدس للثور، عن علاقته المباشرة بما هو كوني، عن القدرة الإحصائية لديه، عن مؤخرته التي يتم إظهارها، في الرسوم المختلفة تأكيد جانب مما ذكرت، مثلما أن البقرة المذكورة، كمفهوم أنثوي مقابل وتكاملي، لا ينسبنا حضور الأنثى، وهي في حضرة الذكر، فتكون الطبيعة المخصبة رهينة الماء المخصب، ماء إنكي الأسطوري والثوري الطابع، مثلما تتجاوز البقرة اسمها الآني أو الواقعي، وكما هو منظر مؤخرة البقرة، في رسوم مختلفة تبرز هذا البعد الجنساني فيها، لتدخل في نطاق الرمز اليمون، كما هو المتحصل في النهاية، وكيف أن الغنى المميز في البلاد، يكون باستمرار الثور العتيد، والبقرة ذات المواصفات المقدمة، أي حضور المؤخرة، شديد الكثافة، من خلال امتداد الطبيعة، من خلال تلقيها لهذا (الماء الغزير). إنه الماء المجازي، كما هي المؤخرة التي يبالغ في وصفها، ولكنها مبالغة لا تنفصل عن جملة الرغبات التي تبني عليها، لزمن مفتوح على الأبدية، إذ الماء، ماء دجلة، النهر الجنتي، كما هو معروف، النهر التاريخي، في انتشار صيته الحميد والرشيد، وما أعطي من سرعة حركة، وقوة اندفاع، وتسرب إلى الأعماق، هو ذاته الذي يعترف بالحركة الدائمة الانتشار لذكر مهيمن، أو مسيطر من فوق، كما تقول اللغة الظاهرة، والوصف المعلوم، كما تأتي الأرض واستقبالها المبهج للماء المخصب، وهي في استقرارها، كما هي الحركة البطيئة للمرأة المكتنزة، المرأة اللافنة بمؤخرتها، والتي تتلقى دفق الماء، وتغمرها، تجاوباً مع الرغبة الموجهة، وكما تشتهي هي، من خلال هذا الترتيب لجسد متحرك، لا يرى إلا أثره، وجسد متناهِ في الطبيعة، يمكن تلمسه بسهولة، فيكون الانتفاخ مشهداً تكوئياً مثلاً لما هو كوني.

ولا أظن هنا، أن السؤال عن كاتب نص كهذا، ذكيٌّ، حيث إن توجهه، يفصح عن هذا الجانب الذكوري الطاعني، وإن بدا الاحتفاء بالأنثى لافتاً، ولكنه احتفاء، يقي الأنثى هذه تحت رحمة الذكر، لكون الماء الذي يعطى المكانة الرئيسة كونياً، هو الذي يحرك الجسد الأنثوي، بالترادف مع الأرض، باعتبارها (الأم الرؤوم)، حتى الآن، في اعتبار كل الذين يحاولون التوحد معها، أو الرفع من شأنها قيمياً، وعلى الصعيدين: القومي والوطني والإنساني.

النص الشعري، يكون البداية الملهمة للذاكرة البشرية، لكونه يشكل انعطافة في التاريخ، وبغية بقاء الأثر، ليكون تحول من داخل الجسد، وهو التحول الذي يعزز من صورته جنسانياً، أي إن الشيء اللافت في المفهوم المتعلق بالجسد، جسد المرأة بالذات، هو استمراره مكتنزاً، مدخراً ذلك الاستعداد للخصوبة، أو الاحتفاظ بخاصية الخصوبة، وفي الخفاء يكون الذكوري حالة ضمان هذه الخصوبة، بتوافر مستمر لطاقة الإخصاب، في الظل، ويبقى الوصف الذي يتركز على الجسد، وصفاً متناقلاً، أو متوارثاً، على صعيد اللغة، وليكون انفصال الجسد عن جانبيه الطقوسي والشعائري، وكما كان النظر إليه في بداياته، ليكون بالتالي تعطيل معين، لفاعلية العلاقة، أي التداخل المستمر بين الجسد والطبيعة، أو بالعكس، وبقاء الجسد هذا، وهو على تلك الشاكلة، مهموراً بالعلامة الميثولوجية ما قبل التاريخ الكتابي، أو كما تقول الآثار السابقة على الكتابة. وهذا الانفصال يأتي في إطار سلسلة التحولات الطارئة على الجسد في العموم، وجسد المرأة على الخصوص، إنما الجسد الذي قدّم باعتباره حالة ملء وامتلاء بالتوازي مع الطبيعة، ثم حالة تلقي المؤثر الذكوري، فالمتبقي في نطاق المتلقي ثابتاً في مكانه، ثم المهيئاً ليكون المشهد القائم المثير والمجدد لرغبات الرجل، ولما هو شهوي، وهي مرئية من الخلف، عبر مؤخرة تضيّع على الجسد بالذات، جملة التفاصيل التي تعرف به جسداً مميزاً، ليكون فقط: الجسد الترف باللحم، واللحم مادي، ذخائري، محل اشتهاؤ الناظر، الذي تكون الحركة والإقدام على تنفيذ فعل لاف، سمتين حاسمتين، تعززان نفوذ الرجل، ومن ثم التحول إلى الطرف الآخر، وتصوره بعلامته الجنسية: الأنثوية، وكيف تستحيل المأدبة اللحمية المحولة جسدياً، مجالاً، متاحاً أو مشاعاً لنظر الرجل، ولما يشتهي، وهو (يغوص) داخلاً، كما تقول ثنيات اللحم، أو تذبذب اللحم تحت وطأة الرجل: الذكر التقليدي. إن الطبيعة لا تنسى هنا، ولكن لا ذكر للطبيعة، لكون الجسد الأنثوي مدخلاً في مسار من التحول، وهو أنه موقوف على الرجل، وأن عليه البقاء بالصفة السمائية تلك، فلا تعود وظيفة التماهي مع الطبيعة قائمة، إنما تنأسس وظيفة التجاوب مع الرغبة الذكورية.

الجسد السمين، والمؤخرة المعززة بالسمنة

ما هي العلاقة بين الجسد السمين، والمؤخرة، وبداية؟ وكيف يمكن الربط بينهما من خلال التحديد اللغوي؟ وإلى أي درجة، يمكن اللغة أن تكون علامة وصل بين تاريخ كان يرسم المأثور البصري اللاكتابي، والمأثور العيني الكتابي؟ حيث اندفعت اللغة إلى الأمام،

ومنحت اليد القدرة على تحويل الأثر المرسوم: خطوطاً وأشكالاً مختلفة، إلى خطوط هي حروف، وهذه كلمات، وفي جمل، مهّدت لتاريخ ثقافة مغايرة، أو أن تكون علامة فصل بين ماضٍ سلف، معرّف به آثارياً كثيراً، وماضٍ لاحق، تركز في الكتابة، كما لو أن الكتابة هذه هي حقيقة ما كان، حتى لو أن ثمة تاريخاً مديداً جداً، لم يدوّن بعد، عندما كانت السلطة النافذة في عهدة المرأة، أي كانت المتريارية هي السمة الأبرز في تشخيص العلاقات القائمة بين الرجل والمرأة!؟

قد لا يكون ابن منظور، اللغوي، مؤازراً لنا كثيراً في هذا المنحى، لأنه لاحق على تاريخ متقدم، إذ عاش بين عامي ١٢٣٢ - ١٣١١م، فثمة سبعة قرون ونيف تفصل في ما بيننا، إلا أن الذي قدّمه ابن منظور، وفي عصره المستقر كثيراً في نطاق جمع ما كان، وتلخيص ما كان، في الغالب، وكان ما كان معروضاً للنظر، وتسجيل مجرياته، كما لو أن الناظر: الكاتب هنا، مكلف في أن يلعب دور الشاهد، لقد استأنس بمؤخرته كثيراً، وهو يلتزم المكان، وينظر في ما نظر فيه، دون أن يكون له ما من شأنه إجراء تغيير، كما يجب هنا، ولكنه، في ما سعى إليه، كان جلي الدور، إذ تمكن من وضع الواصل إليه، بين دفتي كتاب، استغرق مجلدات، والأهم من ذلك، أن ما تم وضعه، يمثل وجهات نظر شتى، وإن كانت سمة الذكورة هي الطاغية، أي إن ابن منظور، بشهادته اللغوية هذه، وهو ناقل لمنقول، ولكنه ناقل لا يُستغنى عنه، يقدم ما ينير ما نحن بصدد.

ما الذي أودعه ابن منظور، في سيفره اللغوي (لسان العرب)، عما يخصنا هنا؟

ثمة أكثر من مفردة، ولا أظنها مفردات تتنافر، بقدر ما تتضافر، مثلما تتكاثر بدالاتها، وإيماءاتها التاريخية، على الصعيد الجنساني:

بالنسبة لمفهوم (المؤخرة)، ما علينا إلا أن نبحث في فعل (أخّر)، فنقرأ:

آخر: التأخير، ضد التقديم، ومؤخرة الرجل ومؤخرته وآخرفته، كله خلاف قادمته، والآخر خلاف الأول، وبالنسبة للناقة: الآخران من الأخلاف: اللذان يليان الفخذين، والأخرى والآخرة: دار البقاء^(١٣).

بالنسبة لمفهوم (العُجز)، يمكننا مطالعة التالي:

العجز: نقيض الجزم، والعجز: الضعف، وأعجاز الأمور: أواخرها، وعجز الشيء: آخره (حيث يذكر ويؤنث، وثمة من يؤنث فقط).

وعجيزة المرأة: عُجزها، ويقال للرجل للتشبيه، ولا يوصف به الرجل، فالعجيزة للمرأة فقط، والرجل يستخدم المفردة استعاراً، وعجزت المرأة: عظمت عجيزتها، وأعجاز الإبل: مآخيزها.

والعجاجة: ما تعظم المرأة به عجيزتها (شيء يشبه الوسادة)^(١٤).

بالنسبة لمفهوم متردد كثيراً أيضاً في هذا المجال، أي (الورك):

الورك فوق الفخذ كالكتف فوق العضد، والجمع: أوراك.

وقول «ذي الرمة»:

ورملٌ كأوراك العذارى قطعنه إذا ألبسته المظلمات الحنادس

شَبَّه كُتْبَانَ الرَّمْلِ بِأَعْجَازِ النِّسَاءِ، بِجَعْلِ الْفَرْعِ أَصْلًا، وَالْأَصْلَ فَرْعًا.

وَالْوَرَكُ: عَظْمُ الْوَرَكَيْنِ، وَرَجُلُ أَوْرَكٍ: عَظِيمُ الْوَرَكَيْنِ... إلخ^(١٥).

أظنني هنا، إزاء حزمة من الصور والمعاني المتداخلة والخفية، ولكنها، تستثير المخيلة بتأريخها التليد، مثلما تميط اللثام عن الكثير مما هو معتم عليه، ودائماً في المنحى الجنساني:

لعل القاسم المشترك الأكبر، بين المفردات المذكورة، هو أنها تلتقي في محيط جسدي واحد، وهو القسم الذي يتوسط الجسد، كما ذكرت، إنه القسم الذي يأتي في أعلى الجزء السفلي من الجسم، والذي يتصل بالبطن، منطقة الفخذين، والتي تعرف بالمؤخرة، أو الوركين، أو محاش المرأة، أو رديفها، وفي الحالات كافة، فإن هذه المنطقة تكون ثابتة، كما لو أنها تصوغ الجانب الأكثر قابلية للحركة أو التحرك، وذلك من خلال ثباتها الملحوظ من جهة الفخذين وامتداداتها إلى الأعلى، حيث يأتي القسم العلوي الأكثر ليونة، وقدرة على الحركة، ولفناً للأنظار، عند الخصر، وبقيّة الحركة تأتي دورانية، ثم إن الحركة الأخرى بالنسبة للمنطقة المذكورة تكون تقارباً وتباعداً، تسارعاً أو تباطؤاً،

وهذا الثبات اللافت في المنطقة العلوية التي تتوج نهاية الفخذين، ومن ثم تشكل مع الفخذين منطقة واحدة، من خلال السمنة أو النحافة، مع تفاوت ملحوظ أحياناً مع سمنة سفلية للفخذين، تكون أبرز، من التي تعلوها، أو بالعكس، حيث المؤخرة، وتجليها، يظهران من خلال التشكيل الأفقي، تكويره، أو تنوع انثناءات، من ناحيتي بروز المؤخرة، أو انخسافها إلى الداخل، أو تحديدها، أو تهضُّبها: شبه الهضبة، أو بظهور نتوء جانبي... إلخ، وهذا يعني، أن علينا النظر إلى المنطقة المتوسطة للجسم، واعتباره جسماً فقط، من عدة زوايا:

نوعية العلاقة التي تقوم بين منطقة الساقين، وكيفية بروزهما فورمولوجياً، ومنطقة الفخذين، وفي أعلاهما ترتبع المؤخرة، حيث حركة الجسم، تترك (صداها)، تبث اهتزازاتها في محيطها.

نوعية العلاقة التي تربط أعلى الجسم، بدءاً من قاعدة الخصر، وما فوق، بما هو أدنى، حيث تستشرف المؤخرة ما دونها بدورها، وانعكاس تشكيل القسم العلوي على باقي الجسم جمالياً.

مدى تأثير المنطقة المتوسطة على عموم الجسم، من خلال المظهر، أو الحركة المعتبرة عنها، وبالنسبة للعمر المميز، وما تكونه المرأة جمالاً أو قامة، أو قدماً بصورة كلية.

إن طريقة المشي، مثلما هي فاعلية الحركة التي تربط ما بين كامل الجسم، سمة لافتة، لوضع صورة الجسد في نطاق من المؤثرات المرسله، والمشكلة لردود أفعال الناظر تالياً.

إن كل حركة صاعدة، أو هابطة، سفلية، أو علوية، والجسم في وضعيات مختلفة، ترسم انطباعاً ما، مختلفاً عن القيمة الصامتة والناطقة معاً، في محيط مؤخرة الجسد الأنثوي.

ويعني هذا، أن سلوك المشي، يكون له التأثير الأبلغ عما تستنطقه المؤخرة داخلاً، حيث لا يمكن المؤخرة، أن تمضي في صمتها، إن جاز التعبير، بقدر، ما تستجيب لحركة محددة، أو مختلفة وتيرتها، ونوعية الهيئة التي يجلوها الجسم عالياً، حيث الخطو، وطريقته من ناحيته، لا يخفي جمالية حسية، أو مرئية، تتركز على المنطقة المتوسطة، كما لو أن كل حركة في الأعلى أو في الأسفل، تمثل الترجمان المنتظر، والباعث لرعدة

عارضة، أو صادمة، لجسد الناظر، بوعي مقصود، أو غريزي، أو توسطياً، فلا يعود سكون المنطقة المتوسطة، سكوناً، إنما خضوعاً لفعل تأويلي، بحسب طبيعة الناظر، وما تكونه المرأة، أو ما هو عليه جسد الأنثى المنظور، وكأن الثبات العضوي، هو في الأصل، مخطّط له، رغم ضرورته الحيوية والوظيفية، ولكنه في طريقته العامة، لا يعود ثباتاً، وإنما يتجاوز وضعية الجمود، مفصّحاً عن أكثر من حالة لذاته.

ولعل في اختلاف البنية العضوية لكل من الذكر والأنثى، ما يدفع بنا إلى التحريك بالموضوع إلى مدى أبعد، وقبل أن نتوقف عند المفردات القاموسية الثلاث، تلك التي أوردها ابن منظور، حيث جسد الذكر يلتزم هدوءاً أكثر، وسياسة تعامل أكثر صراطية من جسد أنثاه، من خلال وضعيته في المشي والنظر، ووجهة الحركة تحديداً، وأنا أشير إلى الاقتصاد المركز في المنطقة المتوسطة، وأعني بهذا، كيفية إظهار مؤخرته، كما لو أنها معدومة في اندفاعها الأمامي، وكأنها متمحورة حول انتمائه الذكوري، ملحقة بعضو الذكورة فيه، إذ الحركة تكون أمامية، وليست جانبية، كما هو ملاحظ في مؤخرة الأنثى، في وضع شبه دوراني (هيدروليكي الطابع: تشبيهاً، تمثيلاً ما، ميتولوجي الرمز، كفهوم كوني، أرضي، كروي... إلخ، وتجاوباً مع قابليتها للخصب والحمل، أو تحقيق اللذة وتنويعها للذكر، عبر مركز يعلّم الجسد، وحوله (عضو الأنوثة)، بينما الرجل يستجيب لما هو ذكوري، ومقتضى الذكورة، حيث من النادر أن نشهد تثنيات، أو تمرّج المؤخرة عنده، خلاف الأنثى، وأظن أن حركة من هذا النوع، عندما تخرج المؤخرة عن مسارها الأمامي، بحركة جانبية، ثم ارتدادية، وبالتبادل، سرعان، ما يلقي استهجاناً هنا وهناك، أو سخرية، وتعليقاً من الكثيرين، من بني نوعه: الذكور، بأنه يشبهه بالمرأة على الأقل....

أما بالنسبة للمفردات السالفة الذكر، وهي متداخلة، وكيف يمكن تفعيل العلاقة فيما بينها، فرمّا كان ذلك من خلال تصور التالي:

اعتبار الجسم في مبناه: أماماً ووراء، أولاً وآخراً، وأن العلاقة بين كل من الأول والآخر، هو في الجانب المجازي أو الدلالي، إذ إن الرجل، أو الذكر تحديداً، كثيراً ما يعرف بأوله، بأول الشيء، كاعتبار قيمى لافت، وأن الآخر، يكون في الترتيب اللاحق، ليكون الجسم محكوماً بما هو قيمى تفاوتى، فالمرء عموماً يتقدم، وأمامه هو الذي يتصدره، أما آخره،

فيفقى متخلفاً عنه، ولكن الأكثر ضرورة للتذكير به، هو أن المؤخرة تكون مكمّن الخطر للمرء، والرجل المنكفئ على مؤخرته، الرجل الذي يعجز عن المواجهة، سرعان ما يلحق بمؤخرته، كما لو أن صورته الدالة عليه، حيويّاً، تكون في ما هو أمامي فيه.

هنا يكون المهمل في المرء، بصفة كلية، هو الواقع في الخلف، في المؤخرة، كما لو أن المؤخرة من التأخير، أي إن المؤخرة، في النسق الحركي، والأرضي، لا يمكنها أن تلتحق بمقدمه، لتكون المؤخرة محل إطراح ما لا نفع فيه، والملتفت إلى الخلف، يكون فاقداً للقيمة التي يتبدى عليها بصفاته البشرية، بوجهه، وعلاماته الفارقة، ووفق تصور من هذا النوع، يأتي تهميش المؤخرة، من خلال وظيفتها الخلفية، حيث يكون الخلف علامة نقصان، أو نقص فيها، كما لو أن اللامرئي، الجاري حجبها هنا، هو الواجب تخفيض قيمته، أو التقليل من أهميته، وفي الآن عينه، فإن الخطر الذي يحقق بالمرء من الخلف، ومن ناحية المؤخرة تحديداً، سرعان ما يتحول إلى معلم ثقافي، سيميائي، وهو أن المؤخرة يجري تهميشها، ليس من منظور عرضيتها، وإنما عنف موقعها، والخوف منها وعليها، إن خوف المرء على مؤخرته، هو خوفه من ذهاب ريحه، ويشكل تجاهل المؤخرة مباشرة، وضعاً تلبسياً، أو التباسياً، عندما لا يعبأ المرء بمؤخرته، ولكنه، حريص أشد الحرص عليها. إن منزوع القيمة، هو الذي يؤتى من الخلف، يصادر عليه كل اعتبار.

وقد يكون في الوسع توسيع حدود مفهوم المفردة الآتفة الذكر، ونحن بصدد (الآخر)، هذا الذي يكون في حالة غياب، أو عدم إمكانية رؤيته مباشرة، ليكون الآخر مرتبطاً بما يصعب تصوره إلا باعتباره في (الخلف)، ما لا يمكن التأكد منه، وفي الوقت ذاته، ليكون مقلّداً لمن يسميه، فالآخر يتهدد الكائن هنا، لأنه غير داخل في حكم الحسي: المرئي، فيأتي امتداداً للمؤخرة، هذه التي تهتمش، مثلما أنها تشكل حالة خوف داخلية لصاحبها.

ولكن، ما لا يجب الخلط فيه، وضرورة التنبه له، هو عدم اعتبار الآخر والمؤخرة أمراً واحداً، فأن يتحدث أحدهم عن الآخر (فتحاً لحرف الحاء أو كسراً له)، لا يعني البتة أنه يضعه في مستوى مؤخرته قيمة، وإنما لأن العنصر الاشتقاقي يقرب المسافة بين المفردة، ويمنح كل فرد فيها المكانة المعتبرة المباشرة والمجازية، ويعني هذا، أن الآخر لنا، هو ما لا نعرفه بدقة، ونحن نتحدث عنه، كما لو أننا متأكدون في الحديث عما يخصه، مع

التذكير، بأن الآخر الذي يجري التقليل من أمره، رغم تأكيد حضوره معنا، فينا، لا يمكن تجاهله، بأي صورة، وهذا هو الوجه المقابل والدائم الحضور، في حديث المرء عن نفسه، عن جسده، عن ذاته.

وفي هذا المنحى، تظهر المرأة، ومن خلال علامة الأنوثة التي تنقاد بها، في ظل محكومية ذكورية عندما يتم إسقاط صورتها الفعلية، وكمكانة مرتبة ثقافياً، على المؤخرة، وهي في متناول نظر الرجل، وأن تكون ممتلكة ذكورياً، هو أن يتم تصريفها جسدياً بمركزة مؤخراتية، سواء عندما تكون مستثيرة رغبات الرجل، مضاعفة شبقه، أو عندما تتمظهر حركة، من الخلف، أو تمارس ذلك الرقص الذي يبقى المرأة، في حدود البعد الشهوي، الشاطب على النصف الأعلى غالباً من جسد المرأة، وحيث تدبر له ظهرها، لتؤتي من الخلف، أي منزوعة الطابع الإنسي، كما تقول بنية الثقافة التي أرشفتها، ومرتست جسدها المختزل أكثر، من خلال ما هو متوارث عنها. وأن تكون ثمة آخرة، فهذا يعني أن ثمة ما يتحرك نحوه، وهو في وضع إقدامي، ولكن يكون التوجه معكوساً، من خلال إجراء انقلابي، ليحسن رؤية ذاته أكثر على حقيقتها، وما في المفهوم من انزياح مجازي عالي المستوى، ومقلق في آن. لكأن ما يعيشه الإنسان في دنياه، هو ما يعاينه من جانب واحد، ما يغفل عنه في الجمل والخطير حيويًا، حيث آخرة الدنيا، ما لا يخضع للرؤية المباشرة، وما على المرء أن يحسن قراءة ما يليه، إنما وهو يتقدم، ويكون الوراثة مرتباً، حيث الآخرة تتلبس لبوس أنثى، أحياناً (ولكم تم تشبيه الدنيا بامرأة فاتنة)، مثلما أن الآخرة، ومن خلال المشتبه فيها (عبر الجنة حصراً)، تكون مبهورة بعلامة فارقة صارخة، وهي وجود الحور العين بحسنتهن النافذ، وربما أمكن القول أيضاً، إن نجاح الرجل في دنياه، هو الذي يمهّد له الطريق إلى تلك الآخرة، وهي ذاتها التي تتماشى مع رغباته الدفينة، في هيئة امرأة يشتبهى الاقتراب منها من الخلف، ليمارس المزيد من التحكم فيها، وفي الحالتين، ثمة خوف يتهدد الرجل، خوفه على مؤخرته، في أن يتم النيل منه في غفلة، وهو لا يحسن السيطرة على الجانب الخلفي له، وخوفه على العالم غير المنظور، العالم التالي على الحياة، الذي يتطلب بدوره، المزيد من اليقظة.

ولكن ماذا عن مفهوم (العجز)؟ ماذا يتوارى داخل المفهوم الأكثر إثارة للتساؤل، وعلى الصعيد الجنساني؟ وكيف ينبري المفهوم، مؤسس علاقات تفاوتية بين الجنسين، ومشدداً عليها ثقافياً؟

إن مفهوم (العجز)، بالقدر الذي يتداخل مع مفهوم (المؤخرة)، بالقدر الذي يشير إلى أبعاد أخرى، أكثر سفوراً عن تصورات راقدة، أو مغيبّة تعمل في عمق المفردة:

فالعجز (هكذا نطلق المفردة خارج القوسين)، بعد تعليقها، كما تم التذكير به، يقابل الحزم، والحزم ضمناً، والعجز يعني بالتالي: الضعيف، حيث الضعيف هو الذي يفتقر إلى الحزم والحزم، طالما لا يمتلك القدرة اللازمة ليكون مؤهلاً لأن يبرز مقتدراً متمالكاً نفسه، متحدّياً ما يوجهه من عوائق أو مشاكل مختلفة، لأن الجسد، يفتقد إمكانات التوحد ليكون حازماً جازماً.

وتصميم العين (تشكيلها بحركة الضم)، يدفع بالمفهوم لأن يكون أكثر استنارة من الداخل، وهو ذاته كان هكذا في الحالة الأولى، ولكنه مورس توصيفاً لمشهد محسوس، ربما، إنه يشير هنا إلى آخر الشيء، أو آخره أي تم الربط الترادفي بين أعجاز الأمور وأواخرها، وهذا الأمر يستحضر مفردة: الآخرة، والمؤخرة، والآخر، حيث التقويم للعجز، ترادفاً مع المؤخرة، يتم باعتبار الموصوف يتموقع خلفاً، وأنه يستحيل مراقبة ما يجري في الخلف (خلفنا جسمىاً)، ليكون إضعاف الخلف هذا، أو العجز، ظاهراً من خلال وضع مواقعي، وبالنسبة لما هو أمامي.

وهنا رب تسأول ناهض يواجهنا من الداخل، وهو: أليس من علاقة اشتقاقية، بين كل من الإعجاز والأعجاز؟ ولو أن الأخيرة تكون بصيغة الجمع، ولكن ألا يوحي الإعجاز دلالة، بوجود ثراء في المفهوم: شمنة ملحوظة، تكون النص، كما هو النص المقدس: إسلامياً، وكأن النص الإعجازي هذا، وهو في سمته، لا يمكن نفاذه، من خلال الإقبال عليه، باشتهائه، لأنه نص يحقّز على طلب المتعة، اللذة: دنيا وآخرة، وفي سياق تشبيهه أنثوي في العالمين؟ أظن أن العلاقة قوية!

واللافت هنا، هو أن ثمة مَنْ يؤنث المفردة هذه المفردة فقط (أي العجز: عجز الشيء)، ورغم وجود من يذكر ويؤنث، وهذا الخلاف البادي في اللغة، لا يقتصر على ما هو لغوي مجرداً، وإنما يمس جوهر المفهوم تاريخياً وثقافياً، ويؤري مدى تعقد المعنى، لتفرع أبعاده، حيث التأنيث لا يكون إلا من خلال موقف ذكوري، كما لو أن التأنيث، إنقاذ للرجل في ما يعيشه، أو يعنيه جسمىاً، إذ يكتفي بالأمامي، تبعاً لحالة السيطرة، أو السلطة

التي هي في حوزته، والمرأة مجردة من ذلك.

إن ربط العجيزة (وهي مرتبطة بالعجز)، بالمرأة، في الغالب، طالما أنها تقال للرجل من باب التشبيه (أي عندما يتم النيل منه، أو إذا حاول الذكر عموماً القيام بحركات أو تصرفات، تكون من صلب طبيعة المرأة المرسومة أو الموجهة بالتأكيد)، وفي هذا التشخيص التعسفي، الذي تجلوه الثقافة التاريخية، ثمة بؤرة توتر عنصرية، جنسانياً، مثلما أنها تشكّل ظاهرة قيمة، تكون إدانة لمجمل ما يخص البنين الثقافي الذي يزعم أنه يضع الرجل والمرأة في خانة قيمة واحدة.

عجيزة المرأة: مؤخرتها بالمقابل، وأن نقول عجزت المرأة، أي: عظمت عجيزتها، أي مؤخرتها، هي حالة نتلمسها عند الذكر أيضاً، فلماذا هذا التبريد رغم وجود التوحيد مرثياً؟ ولأن العجز يخص ما لا يحاط به، لوفورته، لشمته، إذ يؤتى من جهة الخلف، أو من جهة ما، فيبقى متحرراً من الاحتواء له، وكل نص لا يمتلك معنى، نص إعجازي، عجيزي تقديراً ضمناً!

ذلك أمر آخر، ثقافي المطلع والمقام، لتبيان مدى دونية المرأة، وكأن الرجل فاقد لعجيزته، لمؤخرته، لضخامة المؤخرة تاريخياً، أي إن الذكر في عمومه، لا يعرف الضعف إلا تجاوزاً، هو استثناء، ليكون ما لدى المرأة بمثابة القاعدة، القاعدة الموضوعية تحت السيطرة، أو المراقبة.

ومفردة (الورك)، لا تكون مختلفة عن سابقتها، إلا من جهة التحديد الموقعي والدلالي، حيث الورك يقع ما فوق الفخذ، ويمكن تحديده لحماً وعظماً، بينما المؤخرة هي وضع جهوي، أما العجز، فمفهوم يتركب على مفهوم آخر، وقد يشمل الطرفين، وفي مجمل الحالات، فإن الورك يكون أكثر اقتداراً، من ناحية التشخيص والتعرض للوصف، أو التشبيهات، عند المرأة، أكثر منا هو عند الرجل، حيث الوصف لا يبعد الناظر أو القارئ، عن الصراع القيمي الذي يقع أو يجري على صعيد اللغة بدلالاتها المختلفة، وهي تقيم فواصل اعتبارية جسمانية.

ويمكن ملاحظة ذلك، ومن باب التنويع، في ما أورده اللغوي والنحوي الأندلسي ابن سيده «ت ٤٥٨»، وفي كتابه الذائع الصيت (المخصص)، إذ لا خلاف بين ما ورد عند

ابن منظور، وما يمكن تلمسه عند الآخر^(١٦)، ولكن الذي يبقى، هو هذا القاسم المشترك، هو استحالة تجلّي المرأة، خارج نطاق مألوف لغوي، اشتقاقي، تاريخي، ظهر في فترة ما، وأغلق على مفهومه، باعتباره أبدياً.

هنا، يمكن القول، إن الناس الذين هم أحياء، في وسعهم، أن يؤكدوا أو ينفوا، ما كان ماضياً، رغم الفارق الزمني الطويل، أي إن الذي كان، كما لو أنه تأمّ اليوم، وموجه إلى الغد وما بعده، وكما هو مستخلص من كلام الناس، حتى على الصعيد الثقافي، حيث اللغة أكثر ضبطاً، ولكنها تظل في حكم المتوارث، ولا تشذ عما هو سائد، لكونها سلطة قادمة (من الخلف)، لتكون أمرة في المقدمة، وهي مفضّلة، لأنها تستجيب لما هو مرغوب فيه إقدامياً، أي: ذكورياً.

إن ما يتردد اليوم، لا ينقطع عما كان سائداً، أو يجري العمل به، بطريقة ما أو بأخرى، لا بل إن ثمة تعطيلاً لعمل الكثير من المفردات، في العربية، ولا تعود تستخدم، إلا من باب الدراسة حصراً، ومنذ زمن طويل، مفردات كانت شاهدة على تاريخ حي، على أفراد أحياء، ومجتمع حي، بعلاقاته، تلك التي كانت تستخدم في ما بينها، وتبتدى من خلال المفردات هذه بالذات، وكيف أن المفردات هذه، كانت تدخل في صلب النصوص الأدبية والإثنوغرافية، والأنثروبولوجية العامة، مثلما أنها كانت تمثل شواهد شديدة الكثافة على غنى في الحياة اليومية، ورحابة آفاق في تداول أمثال هاتيك المفردات، التي تمس صلب ما هو جنساني، في أخص خصائص عضوي الذكورة والأنوثة، أسماء عامة، وأوصافاً حلت محل الأسماء، وألقاباً اكتسبت صفات أسماء، وتشبيهات ارتقت إلى مستوى الأسماء ذات الدلالة، واليوم هي قاموسية — معجمية^(١٧).

هنا، أتوقف عند مفردة كثيرة التداول، شائعة الاستعمال، في المحيط العامي، كما يُسمى، ولكنها لا تنفصل عن مجريات الأحداث، وكيفية التعامل معها في حالات دون أخرى، مثلما أن ليس من كائن، صغيراً أو كبيراً، رجلاً أو امرأة، إلا ويعرفها، في تعدد رموزها ودلالاتها: استخداماً متعدد الوظائف، أو سماعاً هنا وهناك، بحسب الظرف والمكان، والذين يتم التعامل معهم.

هذه المفردة التي تتحرك في المحيط العامي، هي (طيز)، وأظنها، وفي وسطنا الاجتماعي العام، الظاهر عموماً، وبتفاوت، والخفي خصوصاً، لانفلات سلطة المكبوت، أو الرقابة الرادعة، من بين أكثر المفردات شيوع معنى ودلالة، إن لم تكن أهمها، وفي حالات معروفة هنا وهناك.

ما أريد التنويه إليه، هو أن المفردة هذه، متنوعة في ما تستنطقه تستثيره من تصورات، أو أفكار مثلما هي متعددة، فيما توميء إليه، ويرجى تحقيقه، أي أنها لا تتوقف عند حدود المعنى الظاهري. إنها انثروبولوجية بكل المقاييس، طالما أنها تتجذر في بنية الثقافة: اجتماعاً وسياسة وتربية وذوقاً.

مفردة (الطيز)، لا تشير إلى نقطة محددة، بقدر ما توسع محيطها الدلالي، فهي في المعنى الخاص، تشير إلى (الدبر) تحديداً، كما نشهد على ذلك في حالات السباب والشتائم المقدعة، وما أكثرها (أترك أمر استدعائها، والتفكر فيها، للقارئ، لكونها أسهل من أن يتم التذكير بها)، ولكن ما أسهل أن يسمع أي منا، أن يتم استخدام المفردة، لتشمل المؤخرة عموماً، كما في عبارة رائجة هي «(الطيز الكبيرة) شو عليها طيز كبيرة: يا لطيرها الكبيرة!»، وهذا يتجاوز قطعياً، مفردة (الدبر)، أو في قول أحدهم، تعليقاً أو ما شابه (تسلم ها الطيز: فلتسلم لي هذه الطيز، دخيل هالطيز)، وما يجاور هذا التصور، عند الحديث عن الذي لا يهدأ، أو التي لا تهدأ، ويُشك، في أمره (أمرها، بعبارة (الطيز الرحالة)، و(الطيز المبللة) علامة سلب طبعاً...، ولا يخفى المقصود من ذلك، حيث القائل، يحدد المؤخرة بأكثر من معنى، ولكن من قال إن تحديد المؤخرة، هو من أجل المؤخرة؟ إليس المنشود هو ما يوصله إلى ما تتضمنه المؤخرة (الطيز هنا)؟

وبالقدر الذي تمارس المفردة هذه استقراراً لدى المعنى بها، إذا كان رجلاً، وهو يعتبر نفسه، في مقام المرأة، وهذا مستفطع في عرفه، فإن المرأة تعرف بدورها، ما المؤشر الدلالي في ذلك، وأي رسالة رمزية واضحة المقصد، تكون مرفقة بإطلاق قول، تكون هي بمثابة عمودها الفقري.

في الجانب الآخر، لا يخفى على أي كان، في الشائين: السياسي أو الاجتماعي، ماذا يثار من خلال مفردة، هي (التطيز)، كما في (تطيز بتطيز)، حيث يكون إهمال

الشيء، في حده الأقصى، كما لو أن إحالة الشيء، لحظة عدم الاهتمام به، وفي وضع اللامبالاة، تكون جلية المفهوم، واضحة العبارة، على أشد ما تكون، يجعل الأمام خلفاً، المقدمة مؤخره، وكأن الذي يكون مقصوداً، لا يعود يهمه ما يمكن أن يحصل له، فالأمر سيان...

في هذا المضمار، يمكن أن نمضي قدماً، جازين المؤخرة ورائنا، أي نوسّع حدودها معاني ودلالات مختلفة، ومن خلال المفردة ذاتها، وكيف أنها لا تستقر، طالما أنها تتجذر مجتمعياً:

عندما يتم الحديث عن مؤخرة الجند، أو الجيش، وضرورة حماية المؤخرة، أو عندما يشار إلى أن المؤخرة هذه، قد اخترقت، فإن في الموضوع، ضرباً من ضروب المجاز، حيث تكون المؤخرة مختزقة، كما هي المؤخرة الحقيقية، وفي غفلة من صاحبها.

عندما تشد المؤخرة إليها، ومن داخل اللغة اليومية، ما يمثل مشاهد حية، نجاحاً أو فشلاً:

الحديث عن المؤخرة الحديدية، أو المؤخرة الصلبة، أو العصية على الاختراق، حديث يري مدى ارتباط الشخص، بجملة أنشطة اجتماعية وفردية، أو نفسية.

وما يتردد، في مثال صريح، وهو إسباني، عن أن مؤخرة الجبان من قش، لهذا، هو يخشى الجلوس، خشية من الاحتراق، إشارة، إلى خطورة المؤخرة، وأن المرء يقيّم بمؤخرته كثيراً.

وفي وسطنا المحلي، وفي اللغة الكردية حصراً، ثمة العديد من الأمثال، والأقوال المأثورة، تلك التي تبرز مفهوم (المؤخرة) من جهة الدلالة على (الاست) حصراً، أو عندما يتركز الحديث على (المؤخرة) شمولاً، ومن ذلك:

افتعد مؤخرته (أي أفلس كلياً، مع جلب العار لنفسه).

خسر حتى استه «مؤخرته» (أي خسر كل شيء).

خائف على مؤخرته «أسته» معاً (حين يعجز عن المواجهة).

حجلّ من مؤخرته «استه» (حين يكون أحدهم، قد أتى منكراً، أو ما يشينه)..

ورغم ذلك، فإن هذه الإحالات التي تحدد الرجل كثيراً، لا تبقى في خانة مساوية للخانة التي تُسكن فيها المرأة، ومن داخل المفهوم المذكور، وكأن الرجل محكوم بسلطة لا دخل له فيها، أن مؤخرته التي يخاف منها وعليها، ترد إلى الأنثى بالذات، حيث يجري تأنيثها، لتجرّيمها.

المؤخرة مفهوماً مكانياً «احذروا المؤخرة!»

بداية لا بد من التنويه، وكما مر معنا سابقاً، كيف أن الإنسان هو ابن الطبيعة، والريب فيها وعليها، وأنه من التراب وإليه، وما يكتسبه من الطبيعة، ينافس ما يتدعه من عنده، وبحسب المكان، والتربية والثقافة، على الصعيد الفردي والعائلي والمجتمعي...

ومن جهة أخرى، فإن التشديد على الصلة القائمة بين كل من المرأة، وهي في طورها التعظيمي، ومن منظور الرجل: الذكر، باعتبارها الأم الكبرى، وما هي عليه من ضخامة مؤخرة، والطبيعة، أو الأرض وما عليها من بروز، أو نتوءات، هو تشديد، يستمد حيويته، مثلما يترجم حقيقته، من خلال حالة التداخل بين الجهتين، كما لو أن المرأة هي الكائن الإنسي الوحيد الذي ظهر في الطبيعة، وبقي فيها، ولم يخرج عنها، خلاف الرجل، الذي بالكاد يُذكر، رغم أنه موجود فيها.

إن البعد المكاني عميق الجذور، في تفسيره للكثير مما يخص الجسد الإنساني، أو الجسم كمفهوم مادي، هندسي نوعاً ما، الجسم الذي يمكن النظر فيه، وقابلية المقارنة بينه وبين ما هو طبيعي، وأنا أشير هنا، إلى المرأة بصورة أكثر، ليس من منظور جنساني سائد، وكأنتني أؤمن في الحالة هذه، بأسطورة «خرافة الرجل» الذي لا يهادن الطبيعة، وأنه يلحق المكان بنفسه، وليس العكس، إنما هو من منظور ثقافي، قدر المستطاع، كما تقول الخلفات المادية للبشرية، ومنحهاها الثقافي.

ومن يقرأ النصوص الأدبية، والشعرية خصوصاً، تلك التي وصف بها جسد المرأة، قديماً وحديثاً، يَرّ، أن ليس من استثناء لأي عنصر طبيعي، أو لأي موجود في الطبيعة، إلا

وتمت استعارته، لتقريب صورة المرأة هذه. ويلعب المكان بوصفه عمراناً دوراً لافتاً في توضيح هذا المجال، المجال الذي تم توضيح المرأة فيه، ويمكن ملاحظة، إلى أي مدى تشغله المؤخرة مجازياً، مثلما أن المكان هذا، لا يخفي ما وراء المفهوم العمران، البيتي، وأثریات المؤخرة فيه.

إن ابن سيرين، الأشهر من أن يعرف، لا يخفي ثقافته الإسلامية، التقليدية، وكذلك الطرافة المرافقة، وهو يحاول ربط معالم البيت، في مفاصلها الكبرى، بكل من الرجل والمرأة، ولكن المرأة تظهر أكثر، مثلما أن الرجل يغيب بصرياً، ليكون هو الراصد والمخطّط لكل ذلك.

(الحيطان رجال، والسقوف نساء)، وأكثر من ذلك (بيوت الدار نساء صاحبه)، و (بيت الرجل زوجته المستورة في بيته التي يأوي إليها، ومنه يقال: دخل فلان بيته، إذا تزوج فيكنى عنها به لكونها فيه)، وهذا يذكرنا، بما هو متداول محلياً، وفي أكثر من مكان، وهو ما يخص عبارة (رب البيت)، أي صاحبه، وما في العبارة هذه، من مدلول متجاوز لواقعه الحسي، حيث البيت يكون محكوماً بسلطة ترى ولا تُرى، والكون في البيت هي (فرج زوجة صاحبه، أو دبرها)، و(باب البيت امرأة وكذلك أسكفته)، وفي مكان آخر، يشمل الباب بمصراعيه الاثنين كليهما: الرجل والمرأة، ولكن المغلق هو الذكر، والعروة تمثيل للأنثى، و(البيت المظلم امرأة سيئة رديئة. وإن رآته المرأة فرجل كذلك)، وهذا يخص الوضوح والغامض.... إلخ^(١٨).

ولا أظن أن ابن سيرين، قد كوّن ثقافته، من خلال قراءاته فقط، وهو جلي في تعمقه الثقافي: الفقهي والديني، وإنما يبرز عالماً بالثقافة السائدة، وبما كان يتداول وقتذاك، وأن ما ظهر به، أو على يديه، كان يستجيب لمجموعة من المستجدات التي تشكل حقيقة مجتمعية في الغالب.

ومن جانب آخر، وفي الصميم، يمكن القارئ، وهو في حدوده الاجتهادية المتواضعة، أن يمارس تفكيراً سهلاً الأداء، لتلك الأليات التي تقيم فروقات داخل الجسد جنسياً، وأين يكون موقع المؤخرة بالذات، وما الذي يمثله الرجل: الذكر، في جملة التصنيفات المكانية المشتهر بها.

فالرجل حر التحرك، بصفته كائناً فضائياً، وليس أرضياً، كائناً يلتقي مع الوضوح والنور والانفتاح، خلاف المرأة الأرضية والغامضة والمنغلقة، كما هو البيت المظلم والرطب.

والرجل، يتكتم على مؤخرته، مثلما تتكتم المرأة على فرجها، وإن كان الفرج للرجل بالمقابل، مثلما أن المؤخرة تخص المرأة في الجانب المقابل، ولكن لعبة اللغة الثقافية هنا، هي أن تكتم الرجل، يكون بدافع الحرص، ولأنه ابتلي بها، إنه ليس كائناً مؤخراتياً، في وجه من وجوهه، بقدر ما كان إقدامياً، ديناميكياً، أما المرأة، فيعرف بها كائناً مؤخراتياً، من خلال التركيز عليها، وربطها ثقافياً بذلك، وهي بدورها تتكتم على فرجها، لا من موقع اعتدادي، وإنما لأن ثمة عاراً يتلبسها تاريخياً، كما هي حكاية (الخطيئة الأصلية)، أو كما هو المتردد عنها، في ذات الموضوع.

ولهذا، يبدو الحرص الذكوري على المرأة، من ناحيتين، وهو حرص خوافيّ ذكوري المصدر:

إنه حرصه على ذاته، لإبقاء ما تم إسقاطه عليها، كما هو، حيث نتلمس ذلك، من خلال علاقة الرجل المرسومة، أو المقروءة تاريخياً، أي موقفه من مؤخرة المرأة.

وهو حرصه الآخر، على ذاته، إذ يقدم نفسه، قيموياً عليها، وكل ما ييدر عنها، لا بد أن يكون، أو يمرّ سلباً أو إيجاباً عبره: سلباً يشهّر به فيها، وإيجاباً، يصادر عليه منها لذاته.

وما يخص البيت، أو ربط الجسد بما هو مكاني، عمراني، بيتي، يؤصل هذا التوجه المروّع:

فالبيت هو الوجه الخارجي لكيان مادي، تكون مظاهره المريئة، هي علاماته الفارقة.

والبيت، من خلال علاماته الفارقة، لا بد أن يستند إلى نقاط ارتكاز قاعدية، وكما تكون الثقافة حقيقة امتياز تصريف وتقييد، وحتى تصويت (من الحضور الصوتي، وتنغيمه) وتقويم، ممهورة ذكورياً، فإن البيت داخل في حكم الثقافة هذه، في شمول الثقافة ذات القَدَم التاريخي.

والبيت من الداخل، لا بد أن يحمل من المؤشرات، أو العلامات، ما يؤكد سمات، أو عناصر المفارقة، تلك التي تلون البنى الرئيسة للثقافة، أي ثقافة، والثقافة العربية الإسلامية، ليست استثناء هنا، وهي تكون الحقل المعروض للمكاشفة والمقاربة النقديتين، حيث الذكورة تسُمها بميسمها.

فنجد كيف أن المنافذ أو المخارج، تكون موضوعة بالطريقة التي تلفت النظر، بوصفها مخططة ذكورياً، وإذا كانت العمارة، في وجهها الأكثر بروزاً تمثل هوية مجتمعية مرئية، فإن التمثيل الثقافي فيها يكون حاضراً بقوة، ولأن النساء بضغ حركي مراقب، أو مرصود ذكورياً، فإن العمارة تكون الفضاء الذي يضع المرأة في كليتها الجسدية، مثلما يستفيد منها ذكورياً، حيث (إن بداهة) حجب النساء هي الخلفية التي تشتغل فيها العمارة العربية والهندسة الإسلامية اللافتة للانتباه^(١٩)، وحجب النساء، كما هو متصور، يتناسب طرذاً مع حضور الرجل الكثيف في البيت، مع خروجه المحسوب، ورؤيته في أنشطته المختلفة، ومع طيفية تحركه داخل البيت، وكيف يكون البيت ممهداً لجلوسه وقيامه، لطريقة تناوله للطعام وغسله، ومكان استراحته، أو مكان نومه، وحتى بالنسبة للصوت الذي يألغه البيت أكثر من سواه... إلخ. أقول هذا، وأنا أشير إلى الفارق الكبير، بين واجهة البيت: وجهه، أماميته، وخلفية البيت، أو مؤخرته، الهيئة التي يتبدى عليها، كل من أول البيت وآخره من الخارج، وما يشكله هذا الوجهان من الداخل دلاليًا.

أتحدث هنا عن الجسد العمراني، أو العمران الجسدي، وفحوى الملفوظ والمرئي جنسانياً.

فإذ يحرص الرجل على صحته، على سلامته الجسمية من الخارج، على توازنه الجسدي من الخارج، وهو يهتم بمظهره، هكذا يقيم تفاوتات مختلفة، يمكن قراءتها بصرياً، بالتداخل مع البيت داخلياً وخارجاً، وهو يتحدث، والموضوع الذي يتحدث فيه، والذي يخصص بالحديث أكثر من سواه، في الغالب، وكل ذلك بحسبان جنساني، إن جاز التعبير.

إن كلاً من المخدع، والغرفة الخلفية، والحمام، وحتى غرفة المون... إلخ، أمثلة ملموسة، على مدى حرص الرجل على تقسيم البيت من الداخل. إن ما يقلق الرجل، ما يفصح

عنه، في رغباته العميقة، وهو يفتح على عالمه الداخلي، يمكن تعقب مساراته، وفق مجموعة هندسية دلالية، في ذات البيت.

إن مفهوم المؤخرة، لحظة مكاشفة التشابهات بينها وبين عناصر مكانية بيتية، وخصوصاً من النوع الذي ذكرنا آنفاً، يمكن تعيين البعد الذكوري ببداية حياة، الحضور اللحمي المحروس بيتياً.

إن كل ما هو مشتته، أو مرغوب فيه، وما لا يريد تسميته مباشرة، حيث تمارس الرغبات حضورها، وهي تفصح عن حقيقتها، عن قوتها الحقيقية، عن ضعفها، يكون في الخلف، لأن الذي يعيش ما هو داخلي فيه، يبحث عن داخل ما، ليكشف عن كائنه المميز الذي يكونه هو، وخصوصاً حين يبدي وقاراً، ومظهراً جليلاً من العصامية، والرزانة المجتمعية، تليق بمكانته التي يُعرف بها، إنه يبحث عن دثار دفيء، عن نشاط يتوق إليه جسدياً، نفسياً، مع من يحب، أو من يتلمس فيه هذا الجانب، وفي مختلف المجالات، فيكون البيت، من خلال تقسيماته الإدارية الخاصة، من خلال عالم الصمت، أو ما يعتبر صمتاً، بمقاييس متوارثة كثيراً، لا يمكن الخارج أن يكشف سره بسهولة، في غرفة معدة لهذا الغرض، كما هو المخدع، أو كما في الحديث عن غرفة المؤونة، حيث المواد تترتب، ويؤخذ منها بالزبد من الدقة، دعماً لمن في البيت، واستدامة للبيت الذي يكتسب اسماً وموقعاً، (بيت فلان، في الغالب، نظراً للطابع الذكوري للمجتمع، أما عبارة «بيت فلانة» فلا أظن أن ذلك يثير الانطباع ذاته، وإنما يستثير فضولاً ذكوري المنشأة الجنسية، وتسؤلات عما يدور داخل بيت «فلانة» هذه، وكيف يكون البيت باسمها!!؟). وفي الحالات كافة، تقريباً، تنهض المؤخرة، بكل ثقلها الأسطوري، الخرافي، الحكائي، التاريخي، العجائبي، الثقافي... إلخ، لتكون في مقام الطلب المحقق، أعني حين يتلمس المرء، في البقعة الصامتة، المعيّبة كثيراً عن الأنظار، ما يريده لذاته الفعلية، كما في اللقاءات السرية، ذات الأهداف المختلفة، أو حين يعيش الرجل هواه مع زوجته، أو أية امرأة أخرى.

وبصورة عامة، فإن ثمة ما يمكن التأكيد عليه، وهو أن البيت، أي بيت، ليس واضحاً، مكشوفاً للعيان، بغرفة، أو أقسامه، بذات الدرجة، والمقدار، طالما رغبات الرجل هنا، والمرأة إلى جانبه، ولكنها ليست متساوية معه، فيما هو مخطّط له، أو جارٍ تقسيمه

بيتياً، فثمة دائماً ما يجب أن يكون في درجة ملموسة من السرية، ما لا ينبغي للآخرين أن يعلموه، أو يعرفوا بأمره، إنما يكون سره عند المعنى به، صاحب البيت، ومن يشاركه سره، وهذا ما يتجسد في مفهوم المؤخرة، والرجل المكشوف في البيت، وغرفته القابلة لأن تبقى مفتوحة من ناحية الباب، أو النافذة، كما هي واجهته المرئية (للرجل: الذكر)، بالنسبة للمرأة، كما تكون محسوبة على الرجل: الذكر، بيته، أو معه (وليس العكس)، فإنها تلتقي مع المكان المستور، المحجَّب: الغرفة المغلقة الباب أو النافذة، وإلا فثمة تلصصية، وإشارات استفهام، أو تعليقات، كما هي المؤخرة التي يجب أن تظل كنوماً، وإلا فإن أبواباً تكون مشرعة على اللامحمود، أو هوى تشكيك في المرئي اللحمي هنا. إن طبيعة النوافذ، وكيفية تركيبها، أو حتى الكوى، والجهة التي تطل عليها، والأبواب المناسبة، هي علامات، مداخل معترف بها، ولكنها لافته، بأدائها لأدوار، تقع في العمق مما ذكرنا، حيث، ينسبط مفهوم المؤخرة، يبرز ما هو تأنيثي للشيء، ويتبدى للعيان ما هو ذكوري تحكماً.

يكون الحمام مثلاً، وجهاً من وجوه السر، متكسباً طابعاً مميزاً، وهو يقع في مؤخرة البيت، إذ يلوذ به المستحم، وهو يستعيد بعضاً من كائنيته الأولى، منغمراً بكليته الجسدية، مع تهويماته، واندفاعاته الغرائزية، حيث يكون مناخ الحمام مساهماً في استيلاد مشاعر مقابلة.

الحمام استجابة أنثوية لما هو ذكوري، من حيث التصميم، عبر استهواءات مختلفة، إذ الجسم يسترخي، ويكون نشاط من نوع مختلف، داخل الحوض، الذي يستعيد صورة متخيلة، ولكنها مغرية بأفانيتها، للرحم، والمستحم طفل وإع لما يقوم به، داخل الحوض، في الحمام: الجسم الجاري تأنيثه، والحوض، كما هو معلوم، يذكر بمؤخرة المرأة، كما هو المعاش داخلاً ذكوراً، أعني هنا حوض المرأة في الحمل، كما لو أن الرجل: الذكر يستحم فيه، يطلق فيه غرائزه، أو ينكشف على حقيقته. والحوض مفتق للرجل هذا، لأنه يجد نفسه طليقاً فيه، فيعتبره القلعة الأكثر منعة عنده، محط تخيلاته، وتلذذه بما يكشف عنه جسدياً بالذات، كما لو أن الماء الموجود، والبخار الصاعد، أشبه بولادة نامة التكوين، لهذا يتمسك الرجل بهذا المكان المشغول بسرّه هنا.

والحديث عن الحمام، داخل البيت، وكيف يكون غالباً، كما ذكرنا، يقودنا، إلى

الحديث عنه، في موقعه داخل البيت، هنا تستحيل المدينة بيتاً كبيراً، والحمام منزلاً داخل البيت، ومن ناحية صفته، أي لمن يكون الحمام، وكيف يُهْتَمُّ بأمره، وما يخص مغامرات الحمام وعالمه الملتبس^(٢٠).

يكون موقع الحمام، مدرّساً على أدق ما يكون الدرس، وبحسب الثقافة، ونحن نركز على ما هو مقروء عندنا تاريخياً، وما هو معاش هنا وهناك، في ما يخص الحمام، كنشاط جسمي.

دائماً يكون الموقع في الداخل، يكون محجّباً، ليزاد في ثراء السر، في غلمنة لناظر من بعيد، كما هو المتابع للمرأة، وهي تمشي من الخلف، وما على المرأة إلا أن تقطع مسافة، لا تُرى مباشرة، وهي تداخل الحمام، وهنا تلعب الخيلة دورها، وبالتأكيد، لا تكون بريئة، إذ يكون قطع المسافة هذه، مستثيراً لذات السر، الذي يغمم فرصة التعبير عنه، أو التهيؤ لمعايشته في صمت، بعد معرفة أن المسار، هو نحو الحمام، فيكون تخيل لذات الجسد الأنثوي، لمؤخرتها وقد انكشفت، فضلاً عن أمور أخرى، تكتنف العلاقات التي تترتب على الذهاب إلى الحمام، بينما حمام الرجل، ليس كذلك، إنه في الواجهة، إنه أمامي، إن جاز التعبير، أما حمام النساء فورائي، يحوطه غموض، كما هو المتردد عن النساء، ومن داخل ثقافة، تفعلت بمحفّزات ذكورية ليس إلا^(٢١).

وحتى لو أننا حاولنا توسيع حدود المعنى، لأمكننا تلمس الكثير، مما هو لصيق بالموضوع، وعبر الحمام بالذات، حيث يكون الحمام متنوعاً، ومختلفاً من مكان لآخر. إن عتبات البرك المائية، أو الجداول، أو مجاورة العيون المائية، أو شواطئ النهار، وكذلك البحار، وغيرها، تكون هي نفسها، حمامات مفتوحة في الهواء الطلق، ولكن ما لا يجب تناسيه، هو وجود الفارق الكبير، بين الأمكنة التي يستحم فيها الذكور، وتلك التي تستحم فيها النساء، وكيف يكون الاستحمام، من جهة الحراسة، والمغامرات المرافقة لذلك، وحتى بالنسبة لأحواض السباحة، والسباحة المشتركة، وفي الهواء الطلق، كل ذلك، لا ينسina الطابع التفاوتي، بين ما هو ذكوري، وما هو أنثوي، وأعني بذلك، أن مفهوم الموقع المنتقى للسباحة، مدرّس بدقة، وأن المؤخرة، وهي تنفرش أرضياً هذه المرة، مثلما تكون مطوّقة (أذكر هنا، أحواض السباحة الخاصة بالفنادق، مثلما أتذكر الأسوار العالية، وخصوصاً أكثر، تلك التي تتعلق بالعائلات..)، تكاد تكون في صميم الموضوع.

إن البيت، وكما يخطط له، وطالما أننا، بصدد علاقة المؤخرة بما هو عمراني، أو مدني، لا يخفي تأثيره بالتوضع الجنساني في المكان. إذ كثيراً ما يشاهد، في مناظر البيوت، وهي تقبع في المكان، كيف تأتي جهات ثلاث، كما لو أنها تكاد تمتد خارجاً، وهي أشبه بأنصاف أقواس ممتلئة من الداخل، ومشهد البروزات هذا، يضيف على المرئي عمرانياً، إصرار واضح المخطط الهندسي، ويتأثر من ثقافته المجتمعية، على تطعيم تصميمه الهندسي بهذه الثنائية جنسانياً، على إظهار تحديات خارجاً، أي، على أن ما يمتد في الجهات الثلاث، هو أشبه بنسخة مصورة، تخص مؤخرة الأنثى، الأنثى التي يتفاخر بعجزيتها، وأن العجيزة البيطونية المسلحة والمرنة هذه، والفراغات الأكثر حضوراً ذات الصلة بما هو مكاني، ولقراءات التفاصيل بدقة أكثر، في محيط البقعة بالذات، وما يكسوها من مواد (تذكر بالموضة الدارجة، إذ تزيد في رونق العمور، في محاولة المبالغة في حركته من الخلف، وفي الوسطين: الجانبين، من خلال نباهة المتخيل الهندسي، باعتبارها مبدعاً في حقله، وأنا أربطه بالشاعر المشحون بأنوثة فاعلة فيه (الشاعر يتعامل متخيلاً بالصور، بينما يتعامل شاعراً بالأبعاد، وكيفية توليد مسافات، تسمح لبلورة نص مكاني مرغوب فيه، سكني، عمراني، لا يخفي حتى فحولته، وإن لم يسم ذلك)، كما هو المجاز الجلي الحضور في الكتابة الشعرية، ولعبة الاستعارة داخل اللغة، وذكورانية اللغة وغلبة الصفة الذكورية في الجملة... وهنا تنقلب الكلمات خطوطاً، والخطوط قواعد وأساسات، كما أن العجيزة تسند ما فوقها بفراغاتها القائمة والمحيطية، مثلما أنها ترجم القوة، تلك التي تأتي في الأسفل المرئي بجلاء (ما هو مصبوب، مغروس داخلاً، كما هي لعبة الفخذين)، مثلما أن مجمل ما يتعالى، ويتراءى على مد النظر عمودياً، متقاطعاً مع ما هو أفقي، يظل منجذباً إلى الوسط، هامساً، بنوع من غواية السر، بحقيقة خلفية المبني، الرابض في المكان. وإذا كانت الواجهة تلفت النظر، وفي كل الأعمال العمرانية، فإن الذي يبقى السر طلاع الرغبات، مسعر الفضول، هو الإسراع، لمكاشفة ما وراء ذلك.

ويتضح هذا، من خلال النوافذ الموجودة، وكيف تفتح وتغلق، ومتى، ومن يكون وراءها، وكيف تخضع للمراقبة، ومن الذي يراقب، وماذا يراقب داخلاً وخارجاً، ويعني هذا، وكما هو متصور، أن مجموعة النوافذ، في مجموعة البيوت الكلاسيكية، الشرقية الطابع، كما في الحارات القديمة، في مدننا، تشكل في الكثير منها، أشبه ما تكون بنوافذ الجسد المحروسة جيداً، إنها تتميز، بطابع مؤخراتي. وهذا التشبيه، قد يكون إقحامياً، ولكن التمعين، في بنية النافذة، وكيفية تركيبها، قد يساعدنا، في مقارنة الكثير من

الحراك الدلالي للجسد المؤلف ذكورياً.

فالنافذة، تستمد أهميتها من معناها، باعتبارها منفذاً، مطّلاً على العالم الخارجي، ولكن النافذة تخص البيت، والبيت محطّر كما هو جسد المرأة (كما مر معنا، لحظة الحديث عن تفسير منامات سيرينية، منصبة على البيت)، والذي يمكنه النظر أكثر من غيره، هو الرجل، حين يريد النظر خارجاً، لأن المرأة جزء من داخل البيت، ونظرها منكسر إلى داخلها، لصالح الرجل، ويعني هذا، أن الإمكانية الوحيدة للمرأة، في أن ترى، تكون في لحظة غفلة، والمرأة ذاتها، يمكن التعريف بها، من خلال ما هو مدوّن عنها، على أنها جاءت في لحظة غفلة، لحظة غير محتسبة فعلاً، وهذا مفهوم موجّه ضدها، ليدفع بها إلى الورا، والورا هذا غير آمن، مثلما أنه وراء مغرٍ في أن. المرأة تتركز على مؤخرتها، وكأنها تحاول مداهمة ذات الرجل، زلزلته، أو بلبلة عالمه، من نقطة ضعفه، تلك التي يبني عليها مجده الذكوري، وهو يتجاهل الضعف هذا، حين يتنكر لمؤخرته، لمفهوم العجيزة المتناحرة ذكورياً، عندما تشده إليها، لتوقع به، في أحبولتها الجسدية، وهو مأخوذ بذلك الانجذاب، وكما تفصح عن ذلك بنية الثقافة، هذه التي تمارس التفسير، لما هو ظاهري فيها، وتستتر على العمق، مقاومة حقيقة التأويل، الأكثر شمولاً للتنوع والاختلاف.

عبر مؤخرتها، «تنفس» المرأة، وعبر مؤخرتها، تنسل إلى الخارج، وعبر مؤخرتها، تمارس حضوراً لكيونتها، ما دام الرجل، يحيلها كياناً مؤخراتياً، كما هو الممكن تلمسه في حكاية التكوين الجنسانية، وأسبقية الحضور الذكري «المفترض أصلاً»، مثلما يجد سره، فضاء منفثاً لأهوائه، والبوح بسرّه الذي يجلو حقيقته في بقعة صامتة، في مكان، يظهر داخله خارجاً، في المخدع، في الحمام، وحتى في المطبخ، أو حول المائدة، أو طريقة الجلوس، فهو بالقدر الذي ينشد إليها، ظناً منه، أنه بذلك، يؤكد جلاء سلطته، يفقد السيطرة كثيراً على نفسه.

البيت باعتباره جغرافيا جسدية، جسماً أنثوياً، في انغلاقه صوب الداخل، في القليل من المرئي فيه، أو ما يستثار بالنظر، يتغلغل الرجل داخلًا، وهو يسترق النظر فيه كذلك، هنا وهناك، كما لو أنه يتعقب خطى المرأة، مركزاً على مؤخرتها، على عجيزتها، ناسياً، أو متناسياً أنه يفقد التركيز على جسده، على نفسه، أنه، يغفله هذه، يعرض مؤخرته غير

المسماة للخطر.

ولعل البيت كلما ازداد انغلاقاً، ومال إلى الصمت، وضافت منافذه، تحرك الرجل إلى الداخل، لاذ بخلفية البيت، صار البيت في مجمله مكتسباً الصفة العجيزية للمرأة، محكوماً بالمتوارث، بالدفيء والوطيء، غير عابئ بما يمكن أن يحصل لاحقاً، وهو يستمرئ الجلوس في الصدر، أو يفضل التكنم على ما يفعل، وربما في عتمة المكان، لئلا تنكشف مؤخرته، وكل هذه التحركات، تقيم صلات وصل وفصل بين الرجل والمرأة، لا بل تترجم علاقتهما معاً جنسانياً، فلا يكون البيت بيتاً، كما هو مفهوم البيت، بقدر ما يكون الصورة المراد إخراجها، بالطريقة التي تتجاوب مع العمق الثقافي الذي يشكل وعي كل منهما، وحتى بالنسبة لمحيط البيت، كالعتبة، فإن الحضور الفاعل: الرمزي، وما يعمق أثر المؤخرة، في منزعهما الأنثوي، يظل مرئياً في أكثر من جهة، من خلال مفهوم (الوطء) وغيره، وكأن المكان الموطوء، جار مسحه، في مستقره الأنثوي، بمقاييس ذكرورية مستمرة، إنه المختفي هنا، وراء البيت، داخله، وراء المؤخرة، حالماً غائماً بما هو متيسر له، كما يريد، ولكنه يظل في خوف من هذا الممتلك، كما رأينا، وهذا التعميم الذكوري الذي يقلب المكان، لإلحاقه به: ربّ مكان، هو المدخل الأرحب للتعرف إليه.

هنا، لا يهم، ما تكونه المؤخرة سمناً أو نحافاً، ما يهم هو كيفية النظر إليها، إقرارها في المكان، في البيت، في الشارع، في المؤسسة، في السفر، كما تقول مؤخرته الذكورية المحوّرة.

الهوامش

- (١) لوبروتون، دافيد: أنثروبولوجيا الجسد والحداثة، ترجمة: محمد عرب صاصيلا، منشورات المؤسسة الجامعية، بيروت، ط٢، ١٩٩٧، ص ١٢.
- (٢) في المصدر ذاته، ص ١٠٠.
- (٣) انظر، جاك كوفان: دياناات العصر الحجري الحديث في بلاد الشام، ترجمة د. سلطان محيسن، دار دمشق، ط١، ١٩٨٨، ص ٩، ونظراً لمكانة هذا الكتاب، سوف تكون الإحالة إليه أكثر من مرة، لهذا فإن (كو) رمز يخصه في المتن، مع رقم الصفحة ضمناً.
- (٤) انظر للمزيد من المعلومات، حول النقطة هذه، ما أثرته، في كتابي (الشبق المحرم أنطولوجيا النصوص المتنوعة)، منشورات شركة رياض الرئيس، بيروت، ط١، ٢٠٠٢، الفصل الأول (الارتحال إلى الذاكرة القصية)، ص ٢١، وما بعد.
- (٥) أتحدث هنا، عن مجموعة من الصور المنشورة، في كتاب ستيويد لويد: «آثار بلاد الرافدين من العصر الحجري القديم حتى الغزو الفارسي، ترجمة: محمد طلب، دار دمشق، دمشق، ط١، ١٩٩٢ — ١٩٩٣، الصفحات (٦٤ — ١١٥ — ١٥٨ — ٢٣٥... الخ).
- (٦) صدر الكتاب، عن دار سومر، نيقوسيا، قبرص، ١٩٨٦، والصورة المشار إليها، تعود إلى هذه الطبعة، وقد ترجم من قبل نهاد خياطة.
- (٧) صدر الكتاب عن دار الكندي، دمشق، ط١، ١٩٨٨، وهو من ترجمة: فائق دحدوح.
- (٨) صدر عن دار سومر، نيقوسيا قبرص ١٩٨٥.
- (٩) صدر عن دار علاء الدين، ط٤، دمشق، ٢٠٠٢.
- (١٠) انظر حول ذلك، ما أثرته في كتابي (المنعة المخطورة والشذوذ الجنسي في تاريخ العرب)، منشورات شركة رياض الرئيس، بيروت، ط١، ٢٠٠٠، على الأقل، في الفصلين: الثالث (اللوواط مفهوماً ومجالاً وموقفاً)، والخامس (اللوواط الأكبر: منعة الدبر الذكري المرفوضة)...
- (١١) سواح، فراس: لغز عشطار، المصدر المذكور، ص ٤٢.
- (١٢) انظر كرمي: في مصدره المذكور، ص ٨٢.
- (١٣) ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، د. ت، م ٤، ص ١٢ — ١٤.
- (١٤) المصدر نفسه، م ٥، ص ٣٦٩ — ٣٧٢.
- (١٥) المصدر نفسه، ص ٥٠٩ — ٥١٠.
- (١٦) ابن سيده: الخصص، المكتب التجاري، بيروت، د.ت، م ١، السفر الثاني، ص: ٤١ — ٤٣ — ٤٤...
- (١٧) تعرضت لذلك مطولاً، في كتابي (الشبق المحرم...)، مصدر سبق ذكره..
- (١٨) انظر ابن سيرين: تفسير الأحلام، تحقيق وتعليق: يوسف علي بديوي، دار ابن كثير، دمشق، ط٢، ١٩٩٣، ص ٣٥٧ — ٣٦٨...
- (١٩) انظر شاكر لعبي: العمارة الذكورية «فن البناء والمعايير الاجتماعية والأخلاقية في العالم العربي»، منشورات شركة رياض الرئيس، بيروت، ط١، ٢٠٠٧، ص ١٧.
- (٢٠) انظر حول ذلك، ومن باب التنويع، وتكوين صورة أكثر عمقاً، ملف (الحمام «سيرة الورع والشهوة»)،

في صحيفة (أخبار الأدب)، العدد ٧٣٦، الأحد ١٩ آب، ٢٠٠٧، دون نسيان أن الصور المرافقة: لوحات فنية، وفوتوغرافية، هي نائية أكثر، وما يخفى، ما لإجراء من هذا النوع، من قصيدة ثقافية، أو توجيه لا شعوري لموضوع كهذا، كما لو أن على الرجل، أن يظل في غيبة الصورة، مقصياً بجسده العاري، الجسد الاستحمامي، وما يمكن ملاحظته بدقة فيه، لأن ذلك يدخل في عداد المحظور، أو اللامألوف، كما هو تاريخ الصورة، اللوحة المرسومة، وكأن ربط الحمام بالجسد الأنثوي، الجسد الملهم، السبحاني، لتفعيلاته الحسية بصرياً، هو الضرورة الواجبة، لتأكيد ما هو سلطاني «ذكوري»، حيث الحمام، يستدعي استحماماً، والاستحمام هو فعل ولادي رمزي، تعمد ما، مثلما أن وجود المرأة في اللوحة، وهي في كامل بهائها، في عريها الملموس أو المرئي، وعبر ما هو لافت، هو حالة ولادة جديدة، على صعيد الاستمتاع والتلذذ، ليكون الاستحمام تالياً، تجديدًا لطاقة، ومعاودة الولادة بكامل الوعي، ولاحقاً، سوف نستعيد هذا المبحث، أي ماذا وراء هذا الحضور الأنثوي، وهو في منتهى فنيته المستساغة، إلى جانب مشاهد أخرى، تخص المرأة، وكيفية إبرازها، من خلال اللوحة الفنية، أو الإعلانية وغيرها.

(٢١) يذكر شاكر لعيبي في كتابه السالف الذكر، عدة أمور تتعلق بالحمام، في العديد من المدن العربية، مع مسرد تاريخي، وثقافي عنه، والبعد الخدمي اللامعلن عنه للحمام هذا، وثمة ما يسمى، وبشكل لافت، عندما يذكر مثلاً، أنه في مدينة «الأحساء» السعودية، (يسمى حمام النساء العمومي (الوكر) بينما الرجل فيسمى (الحومة).... ص ١٨٥.

هنا، لا أحد، من المعنيين، بالكلمة ودلالاتها الخافة، بغافل، عما يتحرك داخلياً، ما يكون له صدى، إذ تحيلنا مفردة (الوكر)، إلى المكان المحفور في الأرض، أو الذي يتوجه إليه من مسار واحد، طريق واحد، وضيق، وأن (الوكر)، كتصور، مكان محفور بالمخاطر، بأكثر من معنى، لأنه يقع في المؤخرة، عميقاً، ولكنه يستجيب لنوازع، لا يُفصح عنها بسهولة، ويمكن التماهي في القول أكثر، وهو أن الوكر تذكير بالرحم، وحتى بما يستثير أكثر، من جهة تجسيد ما هو جنسي، حيث عضو الأنوثة ينكشف هنا، دون تسميته، ولكنها المؤخرة، تلك التي تعزز هذا اليقين الذي يعاش داخلياً، وفي صمت مرغوب فيه، بينما مفردة (الحومة)، تذكير بالعالم المفتوح، المرئي، المكشوف، ومن أكثر من جهة، والحومة تخليق بالذات، في منحى فضائي (حام، يحوم)، كما لو أن المرأة: الأنثى، في وكرية المفردة المتعلقة بها، تثبت أرضية: ظلمانية، رطبة، تأكيداً للغزيتها، ومناشدة السر المرغوب فيها، وأن الرجل: الذكر، في حومية المفردة المتعلقة به، في جماها، وحشى وضعها، أو يكون محموماً بها داخلياً، يجذّر أكثر فضائية: منكشفة، عليلة، تأكيداً بالمقابل، لوضوحه، وطابعه المعامراتي المتاح والمباح له....!

الأدب شاهداً على المؤخرة (ذوقيات المؤخرة)

(وصف أعرابي امرأة، فقال:

بيضاء جعدة،

لا يمس الثوب إلا مشاشة منكبيها

وحلمة الثدي ورصاف ركبتيها

وراتعة إلبتيها)

عن الراغب الأصبهاني، في:

محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء،

م ٢، ص ٣٠٧

في المرتجع الجسدي

في المدونات الكبرى، في النصوص التاريخية العربية هنا (النصوص الأدبية، الشعرية خصوصاً، وتلك التي تستشرف بنية المجتمع إثنوغرافياً)، ثمة مادة دسمة تهم (أدبيات المؤخرة)، لكان مسيرة الشبق تؤكد حيويتها وخطورة دورها مؤخراتياً أولاً!

يمكن تتبع حركة السهم، كما لو أننا نبتغي عنواناً، من خلال خارطة استدلال بحثية،

السهم الذي نفتفي به الأثر، نتفحص طبيعته، وكيف أن المؤخرة، تتموضع في نصوص أدبية مختلفة.

أستعيد هنا، ما أوردته سابقاً، وأنا أورد مثلاً شعرياً، استخدمه ابن منظور اللغوي، لتقريب جانبٍ جسمي، أنثوي خصوصاً، هو (الورك)، وهو لذي الرمة:

رملٌ كأورك العذارى قطعه.

حيث علّق على أن الشاعر، مارس لعبة بلاغية، بجعل الفرع أصلاً والأصل فرعاً، إذ (شبهه كتيان الرمل بأعجاز النساء)، أي إنه كان من المفروض أن يكون العكس اعتماداً، ولكنها إجراء إبداعى من الشاعر، للفت النظر، وجعل المشبه، والمشبّه به أكثر بقاء في ذاكرة متخيّل القارئ.

إلا أن الذي يمكن مكاشفته هو هذا البعد التخيلي للمفهوم، في لعبة المجاز، وما وراءه، هذا الدمج بين الكتيب الرملي الذي يتشكل ويزول، أو يختفي عن النظر سريعاً، والمؤخرة الأنثوية التي يُعرّف بها مكونات رملية غير متماسكة تماماً، ولكنها مهلكة رغم ذلك، وقابلة للزوال بالمقابل:

تُرى هل العملية، هي حقاً لعبة مجازية، مجرد تغيير مواقع كنائية، أم أن ذلك تصرف فانتازي مضاعف، وفي الوقت ذاته، تأكيد حنين إلى الطبيعة، إلى زمن موغل في القدم، وربما هي فلتة تاريخية، غير مدوّنة، أعني (لفتة) أدبية، للتحرك في محيط جسد الأم الكبرى؟

ليس في مستطاعي هنا، أن أفرض تصوراً على الشاعر، في ما انتهجه شعرياً، ولكن، بالوسع المضي في لعبة الاحتمالات، والحفر في هذا الاحتمال الذي استأثر باهتمامي، وهو أن الرهان على الفرع بوصفه أصلاً، دخول في حيّز اللامدوّن في الذاكرة، ومكاشفة الأثر البصري أكثر.

ثمّة توحيد مع الأم الكبرى، مع المرأة التي تتلخص في حوضها، في قاعدتها الجسمية، أعني في المؤخرة تحديداً، كما لو أن هذا البرزخ الجسمي (اللحمي المتماوج)، يصعد

بذات الشاعر، ويمحي في الطبيعة، وهي تتحرك في نطاق بحر من الرمال، ماضياً في الأعماق، وما في ذلك من ترددات صدى الملهم، حيث الحصوبة التي كانت، ولأن ليس في متناول الشاعر، على صعيد الممارسة القولية، والذائقة الشعرية، سوى أن يعيد للمرأة بهاء منظرها، أن يضيف على الوجود تلك النفحة الحياتية، مقاوماً ليس غائلة الجوع وحدها، وإنما ليظهر مبشراً بالخير الوفير.

ثمة احتماء بالطبيعة، ولكنها تلك التي تتمثل في المرأة، المرأة التي لا تخفي سمنتها، أعني عجيزتها، هذه العجيزة، التي تشكل ترجمان الشاعر للعالم الخارجي، وكون المؤخرة اللافقة بسمنتها هذه، هي تستحضر الصورة الأمل للرجل، في أهفته الذكورية، مثلاً في تجليه الفحولي، مثلاً في اكتفائه المادي، وحتى تبغده خارجاً، حيث الكثبان الرملية، لا تتحرك، إلا بوصفها علامات أرضية، تشير إلى ما يليها أرضياً، والمرأة حين تكون المرجع، أو الأصل، فلأن ثمة رغبة مضاعفة في المرأة، فعل توحد مع جسدها الممتلئ عافية وسمنة، ولكن التعلق بالمؤخرة، يظل تسهلاً للنظر، والظفر بالمقصود أو الموسوم، وهي إفصاح عن رغبة في التنقل إلى عالم تكون المرأة، قادرة على تلبية ما هو مشتته، ولعلها في الوصف المقدّم عنها، محط آماله.

وكما يكون الرمل مغرباً، في سرعة تحركه، وحتى في رعونته، بوجود الرياح التي تمشط الأرض، وهي تقيم وتقعد الموجود، والمتعرض للخطر، يكون الرجل، أو الكائن الحي، وهو يحده القادر على تعرية الطبيعة، أو إماطة اللثام عن مكنونها الفعلي، هكذا يكون المرئي في الطبيعة، والمرأة، في الحالة هنا، تأتي أولاً، قادراً على التقدم بالمرئي، وفي مؤخرة المرأة: محط الرغبات العارمة، وكما هو المشتته المحرك للرجل، والشاعر يمثل فعل الذكورة الأقصى، ليكون ما وراء المرئي، لحظة العناق والالتصاق، اللحظة الزمنية التي ينتظرها الشاعر تالياً.

نعم، ثمة تأسّر، واحتراف للألم الماورائي، وكأن الشاعر يعبر عما يقض مضجعه، بوضع ما يتهدده دنوباً، من خلال الملحوظ، عبر حركة الكثبان الرملية، إنما من خلال ما لا يمكن ضمانه باستمرار، في الورك المرسوم، أو المؤخرة التي تسلمها المرأة له، لتكون (وليسته) الجسدية، ولكن بالمقابل، ثمة تنبّه ذات، وتركيز رغبة، وهي موجهة، إلى الموقع الذي يراد أن يكون جماع كيان المرأة، استجابة لرغبة ذكورية مقدامة، وهي بدورها:

جماع كيان الرجل هنا. قبل فوات الأوان، لكأن الشاعر، إذ يصف، فهو يستمي، وإذ يسمي، فلكي يحث على نيل المطلوب أكثر.

إن القيمة الجمالية لخاصية السمنة، تتأتى، كما هو ملحوظ، من الجانب المعاش في الموضوع، ولو على صعيد التخيل. والشاعر، قبل غيره، كائن تخيلي متقدم، وإلا ما كان هناك شعر، ولهذا فهو يتجاوز سطح موضوعه العادي عند سواه، نافذاً إلى الأعماق، ليكون المادي، مستشرفاً الحقيقة التي لطالما تمناها أو يتمناها، ولهذا، فإن رؤية المؤخرة، وهي الأكثر بروزاً، وفي المرأة تحديداً، تظل الجانب الأكثر إثارة للشاعر، للرجل، وهو يستطيع الحياة بدوامها، لأنها تكون شاهدة على خصوبة حياة، ولهذا، فإن إظهارها أصلاً، هو من باب المعاشة الحسية، وهي معاشة موعلة في القدم، وكأن وجودها بالهيئة هذه، علامة على كرم طبيعي بالمقابل.

هنا، يلتقي جل الشعراء الأطلالين، والذين جاؤوا بعدهم، وإن حاولوا تنوعاً، في توسيع رقعة المتخيل، أو تلوينه بمفردات جديدة، ولكنهم لم يغادروا (متردم المؤخرة)، إن جاز التشبيه، فالأطلال نشيد إنشاد حياة عامرة، زالت في ما بعد، وما يلي لحظة الوقوف عليها، محاولة اتصال بالذين مضوا، منذ زمان طويل، استعادة اللحظات العامرة، تلك التي يثلث الشاعر في وصفها، والوصف منحى امتلاكي للموصوف، يستعيد الشاعر دور التي كانت تبكي حبيبها، عشيقها الأسطوري، أو التاريخي الدلالي (إيزيس مع أوزوريس، عشتروت على أدونيس...)، والبكاء سفك دموع، والدموع ماثلة مطرية من نوع مختلف، ولكن البكاء الذي صير علامة فارقة أنثوية، شاهد على مكانة معتبرة لها، وإن لم تتميز باستقلالية ماثرة، فهي تبكي (تمطر) دموعاً، لتخصب (الأرض) رمزياً، لتستعيد من تريده، في دورة حياتية جديدة، كما لو أنها قادرة على ذلك، فهي في مرتبة الأم الكبرى، والعشيقة الأثيرة، ولديها إمكانيات لافته، إذ لا بد أن تكون سمينية، أن تكون المؤخرة، الجانب الأكثر بروزاً في جسمها، وإثارة للرجل، هي الموسومة هنا، وتكون كل عودة طल्ली، وبين الحين والآخر، حالة تناسخية، من خلال المتخيل، لوصل ما انقطع، ولإبقاء الجسد الغائب عن النظر، حاضراً، لاستدامة الأمل، والمشهد المتكرر والمتلون، الذي يرمز على المؤخرة، يبقى المرأة، وعبر مؤخرتها هذه، في سدة التاريخ العياني، في ملتقى رغبات الرجل، حيث الفجولة، ذات الصيت الذكوري، تتجاوب داخلاً، مع هذا المنزع التصوري، ما دامت المرأة في سيرورة الأدب، والشعر خصوصاً،

موضوعاً ثراً له.

إن الشاعر، عندما يمارس وصفاً لمن يحب، مشدداً على ما هو إيروتيكي، لا ينسى، وكما تؤكد الثقافة السائدة، وحتى العرف الفولكلوري في اللغة بالذات، في أن يتوقف عند اللحظة الانفجارية في شعره، اللحظة التي تكون المرأة الأكثر ملموسية، حيث القصيدة تكون مراهنه عليها، وبدرجات متفاوتة، والشاعر يكتب على خلفية الحدث الصائر، مثلما يبقى في ظل الحدث المترتب على الأول، وليس من مشهد (يطري) داخله، كما هو هذا الموصوف المنتظر.

إذ إن امرأ القيس عندما يقول:

هصرت، بفودي رأسها، فتمايلت علي، هضيم الكشح، ريثا المخلخل

يحيل الجسد الأنثوي في تمامه، وهو الجسد الطبيعي: الحسي، والمتاح، إلى وليمة شعرية، وسبق له أن عاش ملذات المشهد الجسدي، في المعاشية المباشرة، ولكنه في الشعر، يؤثدها، أي ملذاته هذه، تلك التي لا تفارق منطقة (الكشح)، (والكشح ما بين مقطع الأضلاع إلى الورك)، وهو إذ يعيش تخمة الوصف، إنما يفصح عن سعادته، عن رخاء نفسي، متعي، يؤرشف له.

وهذا يبرز أكثر، عندما يلفت النظر إلى من استثارته:

مهفهفة، بيضاء، غير مفاضة ترائبها مصقولة، كالسحنجل

فالجسد الأنثوي، في كليته، ومن الخارج (علامة الداخل)، يفتح أمام الشاعر، قواماً ومقاماً، إنما تكون المؤخرة مكتنزة، بالطريقة التي تسمح بتطويقها، كما يبدو، كما يقول الشطر الأول، إنها تكون (خفيفة اللحم التي ليست بريهة، ولا ضخمة البطن، والمفاضة: المسترخية البطن)^(١).

الشاعر، وهو يمضي في سرد حكاياته المشتهاة عنده بالتأكيد، كما هي رائحة المفردة المنتشرة جنسانياً، ودائماً على طريقته، لا ينسى كيفية البدء بقول الشاعر، الدخول في تاريخه، تدوين الحدث الجامع بين الواقعي والمرغوب، ويكون المنتصف، هو ذروة اللقيا،

عقدة الشعر في القصيدة الطللية خصوصاً، تلك التي تجعل من مؤخرة المرأة، واسطة عقدها، العقد الذي يكون شاهداً على بحبوبة جسد، وبالتالي، وفرّة حياة مهيتة لمتعة ممتدة.

وربما، من هذا المنطلق، ينبري النابغة الذبياني، في قول منتظره:

والبطن ذو عُكن، لطيف طيِّه والإتب تنفجه بئدي مقعد

(عكن: ما انطوى وتثنى من لحم البطن سمناً. الإتب: الثوب. تنفجه: ترفعه. الثدي المقعد: الثدي المنتصب).

هنا يظهر، أن امرأة الذبياني، أكثر تقبلاً لخاصية الاكتناز، من خلال الوصف، وبالتالي، يكون النابغة، أكثر حضوراً بمؤثرات العرف الفولكلوري، والذي يبرز فضائله الكبرى، وهي قائمة.

ولعله في مكان آخر، يريد الوصف، مستحضراً كتيب الرمل، مشدداً على حيوية اللحظة الممتلكة، وضرورة التلذذ بها، لأن الاستمتاع ليس بمتاح في كل لحظة:

تلوثُ بعد افضال البرد مئزرَها لوثاً، على مثل دعص الرملة الهاري

(تلوث: تلف. افضال: توشح. دعص: كتيب الرمل. الهاري: المتساقط، المنهار)^(٢).

ويظهر أن الروادف، وبصيغة الجمع، تستأثر باهتمام الشاعر العربي الجاهلي كثيراً، وأن إيرادها في القصيدة، تلك التي تميزه، تشكل حجر الزاوية فيها، مثلما أنها تستحضر الصفة التُسَخِيّة فيها، أي خاصية الترادف، المقابل، الموازي، ومتعة المكرّر هنا، حيث يقول لبيد بن ربيعة العامري:

وفي الحدوج غروب غير فاحشة ربا الروادف يعشى دونها البصر^(٣).

والشاعر الأعشى، حاضر، كلما تم التذكير بالجسم المكتنز، بالمؤخرة التي تلهم الشاعر في أن يقول ما يشاء، مما يخص فورة الصورة الشعرية عنده، هذه التي تقابل الجمال المعتبر والموصوف بذات المعاني تقريباً، حيث الجمال الأنثوي، قاعدة الجسم الذي يشكل يجب

أن يكون:

أو بيضة في الدعص مكنونة
أودرة شيفت لذي تاجر
ولاحقاً:

عبهة الخلق بلاخبة
تثوبه بالخلق الظاهر^(٤)
يتكرر عنده، وبصورة أخرى، في مكان آخر:
وكفل كالنقا مالت جوانبه
ليست من الزل أوراكاً وما انتطقا
وبصور أكثر بروزاً:

يكاد يصصرها – لولا تشدها
إذا تعالج قرنا ساعة فترت
صفر الوشاح وملء الدرع بهكنة
إذا تأتى يكاد الحصر ينخزل
ومن ذم:

هركولة فُتئ دُرم مرافقها
كأن أحمصها بالشوك منتعل
وأكثر من كل ما تم ذكره، حين يقول، وبمباشرة أكثر:

لها قدم رثاً سباط بنانها
وساقان مار اللحم موراً عليهما
إذا التمسحت أربيتاهما تساندت
إلى هدف فيه ارتفاع ترى له
إذا انبطحت جافى عن الأرض جنبها
إذا ما علاها فارس متبذل
ينوء بها بوص إذا ما تفضلت
روادفه تشني الرداء تساندت
قد اعتدلت في حسن خلق مبتل
إلى منتهى خلخالها المتصلصل
لها الكف من راب من الخلق مفضل
من الحسن طلاً فوق خلق مكمل
وحوى بها راب كهامة جنبل
فنعم فراش الفارس المتبذل
توغّب عرض الشرعبي المغيل
إلى مثل دعص الرمله المتهيل^(٥)

الأعشى، وفي ما تطرق إليه، وبالصبغة التي تقدّم بها، يمثل قمة، من بين القمم الأكثر بروزاً، في تجسيد ما هو إيروتيكي، أعني، في التعريف بالعمق الجمالي الذي يمكن التعرف عليه، في الثقافة التي ينتمي إليها الأعشى، لا بل، تكون الأبيات السالفة، وفي مسلكها الشعري، شاهدة، على مدى أهمية الجسد ذي السمينة، جسد المرأة، الجسد الذي بالكاد يتحرك، من فرط سمنته، وإن تحرك، فلن يكون البتة، في مستوى حركة جسد الرجل، لأن لا بد من تحقيق التناغم، أي الجدل القائم على مفهومي الحركة والسكون، الثبات النسبي في المكان، والحركة التي تضفي على المكان بالذات ذلك الطابع المؤكّد، وهو: تجرّد الفحولة، وكيفية تأنيث الطبيعة التي توحد معها المرأة.

أقول هذا، وأنا أجد العلاقة قوية، بين كل من الروادف، واشتهاء اللحم فحولياً حيث لا يمكن النظر إليها، أو رؤيتها، كما هي، إلا من الخلف، من جهة البروز: الضخامة، ومن الطرفين المتناظرين، وأن التعريف الروادفي بمفرده أخرى: توصيفاً (ري الروادف)، لهو من قبيل التقرب منها، أي الاستئثار المتعي بها، ولو نفسياً، وقد اكتسبت علامة الجمع، لتعميق مساحة الرؤية المادية هنا، رغم أن للمرأة ردفين، ولكن إرادة الشاعر، في حالة المتابعة لحركة الردفين، وكما يبدو، تأبى، إلا أن تقدم الردفين جمعاً (روادف)، وأن تكون (ري الروادف)، لا يعني أنها ضخمة العجيزة فقط، وإنما ممتلئة لحماً أسراً ذاكرة الشاعر ومتخيّلة، وكون العبارة تذكّر بالماء، بالرطوبة، بالإنعاش، من جهة (ري)، وكأن الحياة المرسومة وفق الرغبة المراقبة، كامنة في الجهة تلك.

ولعل استمرار المرأة بمثل هاتيك الموصفات، حيث المؤخرة تكون الأبرز فيها، وفي صميم الثقافة العربية - الإسلامية، يعزز تلك المقولة التي، يمكن التشديد عليها، وهي: بقاء المرأة في صورتها القديمة، دون تغير يُذكر، وهذا ما تؤكد الثقافة الموسومة ذاتها، الثقافة التي يكون الراوي الأكبر فيها رجلاً، مثلما تكون الثقافة هذه، محكومة، بماض، موغل في القدم، ولكنه، يحتفظ بالمكانة العالية للرجل، وحاضر مستمر، يبقى الرجل في مركز الثقافة، وربما هكذا يكون التوجه نحو المستقبل: البعيد اللامرئي: الجنتي، وكيف تكون المرأة منتظرة الرجل في مجمل رغباته، أعني استجابة لذاته، والقريب، دينوياً، إذ ليس هناك ما يعتبر علامة تحول في العلاقة السائدة، إلّا في النظرة إلى مفهوم الجمال ومقاييسه، كما سنرى لاحقاً، لأن النظرة المركزية هي ذاتها، حيث الرجل يظل الناظر، وطالب الشهوة، والمغامر، في سبيل ملازمة المؤخرة تلك.

لكأني أتلّمس في قسوة المناخ، مناخ الصحراء، ووجود الرمال التي تهدد كائنها بالموت، تعويضاً مستديماً، وبقاء تحرك في نطاق المتخيل، رغبة في تأكيد الحياة، بالمواصفات الذاتية، حيث المرأة تكون الإمكانية الوحيدة، أو الكبرى لتجسيد هذا الجانب، وما المؤخرة، إلا المثال الجلي، كلما أشير إليها مباشرة، أو من خلال عموم الجسم، وليس حضور البادية، أو التحرك على مشارفها، إلا من باب استرجاع ذلك المشهد الذي يجمع الرجل بمن يشتهي، بذات الجسد المكتنز، إذ يكون الجمال النمذج، ويكون البقر الوحشي، أو الغزال (المها)، وسوى ذلك من الحيوانات الأخرى، تلك التي تساعد الشاعر في تمثيل رغباته الداخلية، مثلما أن المرأة وصفاً، تكون في مضمار المنطق الشهوي، بقرأ وحشياً، أو مها، أو ما شابه، لاستسهال عملية القنص أو الامتلاك، وتكون اللغة، والشعر بالدرجة الأولى العلامة الفارقة، لمنح هذا الجسد الموصوف امتيازَه.

وأظن أن عمر بن أبي ربيعة، كثيف الحضور هنا، وقد ظهر في بداية الإسلام (عاش ما بين ٥١٢ — ٦٤٤م/ ٩٢ — ٧١٢م)، كما في قوله:

مخطف الكشحين عاري الصـ لـب ذي ذل عـجـيب
مشبع الخلخال والقُلـ لـبـين صـيـاد القـلـوب

أو حين يقول:

قطوف ألوف للحجال غريرة وثيرة ما تحت اعتقاد المؤرّر

أو حين يقول:

ممكورة الساقين غرثانٍ موشحها لحسانة الجيد واللبات والشعر

وأكثر مما تقدم:

باتوا بهركولة فعم مؤرّرها كأنها تحت سجد القبة القمر
هيفاء قبّاء مصقول عوارضها عسراء عند التكبي حين تجتمر
تكاد من ثقل الإرداف إن نهضت إلى الصلاة بُعيد البسر تنبتر

وحين يقول:

هيفاء مقبلة عجزاء مدبرة تخالها في ثياب العصب دينار

أو:

خوّد مهففة الأعلى إذا انصرفت تكاد من ثقل الأرداف تنبتر

وبعد ذلك:

حوراء مكورة الساقين بهكنة لا عيب في خلقها طول ولا قصر
وفي مكان آخر، في قصيدة أخرى:

مرتجة الردفين بهكنة رؤد الشباب كأنها قصر
وفي المحور ذاته، يتكرر المشهد الإيروتيكي بلغته العُمرية المستعادة:

وإذ هي حوراء رعبوبة ثقال متى ما تقم تنبتر
تكاد روادفها إن نأت إلى حاجة موهنأ تنبتر

وهذه العلاقة الأخرى بين الردفين (المؤخرة) والتدين:

أبت الروادف والشدي لقمصها مس البطون وأن تمس ظهورا... الخ^(٦)

والسؤال الذي يمكن طرحه هنا، لماذا الإكثار من شعر ابن أبي ربيعة، وما صلته بموضوعنا هنا، ونحن نتحدث عن الأرضية القيمة لهذا الموضوع، وهل يشكل حجة، في هذا المقام المكشوف؟

لعل أول ما يمكن التذكير به، هو أن القديم، والذي يخص الجسد الأنثوي، لم يفقد بريق حضوره، بقدر ما أنه مارس تفعيلاً أكثر له، من خلال تركية الجسد الأنثوي المتعدد المقاييس، من ناحية الجمال، واثراً الاحتكاك بالثقافات الأخرى، عبر حالات سيطرة جغرافية، وغنائم، كانت النساء جزءاً رئيساً فيها. وإذا كانت الثقافة البداوتية، تلك التي

تقيم للمؤخرة وزناً كبيراً، في بنائها القاعدي، فإنها قد توسعت، وجرى تطعيمها، دون أن توقف مؤثرات الماضي المוגل في القدم، أو تحدّ من تأثير الثقافة البداوتية المذكورة، لأن اشتهاه الجسد الأنثوي، ومن قبل ثقافة جذّرت فحولتها بصورة أكثر جلاء، حيث ظهر ذلك، من خلال المد فيها، إلى ما وراء المحسوس، أو الدنيوي، وذلك، في المنطوق الفردوسي، أو الجسد الحورعيني.

وعمر بن أبي ربيعة، لم يكن الشاعر الذي كان ذا مكانة اجتماعية، بين بني قومه، لكي يلقي آذاناً صاغية، وإنما كان يجد من الآذان الصاغية: الذكور والإناث، بسبب التفعيل الثقافي، الكثير الكثير، وهو كان مستهلكاً لهذا النوع من القيمة الجمالية الإيروتيكية، ومعيداً إنتاجها، ذلك الاستهلاك الذي يتماشى مع منطق مجتمعي في مجمله، منطق الثقافة المتداولة هنا وهناك.

وإذا كان ابن أبي ربيعة يتميز بمثل هذه الصراحة، والمباشرة، ويعيد في ذاته، جملة الشعراء الذين ذكرناهم، وسواه، في المضمار الإيروتيكي، فلأن توقفاً مستمراً كان يتنامى، مثلما أن استحداثاً لمفاهيم تشد على هذا العنصر، وتطلبه، وفي أكثر البقاع العربية الإسلامية تجسداً لما هو إسلامي (وأعني بذلك منطقة الحج، ومحيطها)، فالجسد المكتنز، هو ذاته المكافأة الدسمة التي يحلم بنيلها الرجل، ومن أجلها كان التمثيل الرمزي للإسلام، ليكون انتقال وتنقل بين تنوع كبير من الأجساد الأنثوية: دنيا وآخرة، بقدر ما يكون الإخلاص للدين الجديد.

ولأن الدين الجديد، لم يخف قط تمحوره حول الذكوري (التمحور حول القضيب المختون، علامة انتماء وتميّز)، والذكورية هذه، تحتفظ بأرشيدها الذائع الصيت في هذا المنحى القيمي: للحمي المكتنز، المنحى القاعدي الممتد من الجانبين، حيث الانفصال عما كان محدود هنا.

وفعل الاكتناز للحمي، وتجسيده الأعظمي، في مثلث المؤخرة، يعيد الذاكرة المكانية، وبكل حصافتها، ونباهة الثقافي فيها، إلى ذلك الشبق البيئي، الشبق القطيعي، حيث البقر الوحشي، من خلال الكفل اللافت، أو المهابة، بخفتها، والسحر الخاطف في المؤخرة، والناقة البارزة المؤخرة بدورها، يقابل مفهوم الثور، وتجلي العنقوان الذكوري، أو الجمل

الفحل (ذكر الناقة)، أو الحصان المشهود له بالمقدامية، والرهوانية التي لا تخفي البعد الآخر فيه، على الصعيد الجنساني.

ولعل أخطر ما في الموضوع، هو المضي إلى النقطة الأبعد فيه، وهي التي تتمثل، في الجانب الخفي فيه، وأعني بذلك، كيفية هذا التغزل بالجسد المكتنز، الجسد المعتبر جميلاً بامتياز، وهو يهتز بسبب السمعة، كما لو أن اللحم الذي يحيط باللحم، وخصوصاً في الأطراف، وخصوصاً أكثر، ذاك الذي تجلوه المؤخرة، ولا أظن ابن أبي ربيعة، بمبتاهل هذه التيمة الاحتفائية باللحم:

إذ كيف للحم ملء العين، بقادر على أن يعطي مجالاً للمرأة في أن تحبل، كيف يمكن الرحم، وهي وسط (دائرة واسعة، كبيرة، من اللحم)، أن تتلقى نقطة الرجل، وتسمع بالحمل؟

أشدد على نقطة كهذه، وأنا أذكر بأن لحم الفخذ، هو الأكثر اشتهاً، وليس التعبير الدارج هنا وهناك (أريد فخذة) أي (فخذ كامل)، لمن يريد اللحم الأشهى، سوى علامة أخرى من علامات تثمين اللحم المختلط بالشحم، وكما هو معروف، فإن أول ما يدق فيه التاجر، أو اللحام (القصاب) في الحيوان الذي يريد شراءه لذبحه، وبيع لحمه، هو الجانب الخلفي، أي حين تكون المؤخرة ممثلة، بارزة، والفخذان هما اللذان يحملان الجسم، ويمنحانه القيمة الرئيسة، وأن الحديث عن المرأة، لا يبعدنا عن تصور من هذا النوع، وإن زعم أحدهم، أنه يأبى وضع ما ذكرته، وما يخص المرأة في خانة واحدة. إن هذا ليس ترادفاً، أو محاولة وضع المرأة كقيمة جسدية في الخانة السالفة، ولكنه لسان حال مقروء، لا أظن أن في مستطاع المتقصي لحقيقة الجسد الأنثوي، وكيف يتم (تسويقه) تحديداً، من داخل الثقافة، بالطريقة التي تقدمنا بها.

ثمة ثلاث نقاط رئيسة، تتعلق بما أثرناه حتى الآن، وبصورة رئيسة، ما أظهره عمر:

النقطة الأولى، هي البعد التقديسي للجسد المكتنز، جسد المرأة، وأرى أن إيلاء اكتناز الجسد الأنثوي، كل هذا الاعتبار اللافت، لا يتوقف على مجرد إفصاح عن طغيان الذكورة، عن سلطة ذكورية ماضية، وإنما على أن الاكتناز، يسجل فترة أكثر افتتاناً في تاريخ ماض، لم يتم التحرر من إغراء مضمونه، من ثقافته التي تترجم حقيقته، وهي أشبه

بعبادة لحمية، عبادة اللحم، وإقصاء فكرة غائلة الجوع جانباً، وإنما أكثر من هذا، تقديس المرأة، في سميتها، وفي المؤخرة، تلك التي تمثل واجهتها الكبرى بالنسبة للرجل، حين يمين النظر فيها، حين تكون في شمول ناظريه من الخلف، وهي تشكل دائرة لحمية منتشرة، كدوامة مائية في المكان، أن اللحم الرابض في محيط دائري مكانياً، شبيه الموجة المائية، وهي تتحرك في متخيل الرجل، تجدد نهم الرجل، تستجيب لرغباته الجامحة، وهي الرغبات التي (تعظم) اللحم، في شخص الأم الكبرى، في وجود نموذج نسائي، عليه أن يتماهى مع الأرض: المكان فراشاً ودثيراً للرجل، وفحولته.

والنقطة الثانية، تؤكد العمق الجمالي، حيث إن اللحم يستجيب لخاصية فنية، تستلهم اللحم المكتنز، اللحم الذي تكون المؤخرة (الأنثوية تخصيصاً)، مصدر إلهام لما هو فني: شعري، كما لو أن الذاكرة، لا تستضيء، لا تؤكد حيويتها التاريخية، إلا بتجلي الكتلة اللحمية الأنثوية، أثراً ماضياً في النفس الشاعرة، والشاعر، ليس إنساناً عادياً هنا، وإنما هو ذاكرة بني قومه، تاريخهم الحي.

وبالتالي، فإن قابلية اللحم (الرحم) المغلف باللحم المكتنز، يشكل وضعاً استثنائياً، لأن ثمة في الجوار، ما يشكل البديل، أي إن هذا التركيز على الجسد المكتنز، يستحضر مجتمعاً من النساء، تفاوتياً، بوجود الأمة، والجارية، والخليلة، وما شابه، أي إن ثمة جسداً آخر، قد يكون مخصصاً للحيث من الرجل، وهذا يشكل مدخلاً رحباً لمعرفة حقيقة المجتمع المراهن على السمعة.

والنقطة الثالثة، تكون مؤثرة، من ناحية ثبات مفعول السمعة، وسمعة المؤخرة، أي بروزها الكنتلي اللحمي المهز، لسان حال الثقافة التي بقيت وفيه لتاريخها، وهي ما زالت هكذا، بصورة، حتى اللحظة، وإن بدت مقاييس الجمال متنوعة، ولكن النظر اللاشعوري الجمعي، في المجمل، وفي سيمائه الذكورية، يقدم المرأة بصفتها مؤخرة، تترجم جسداً إنسانياً، إنما المختصر أنثوياً.

وهنا، لا ينبغي أن ننسى مدى الرهان على اللحم، في مجتمع يعتمد على اللحم غذاء، اللحم الذي يختلط بالشحم، ليكون تناول اللحم، وفي وجبة تكون الرئيسة، متداخلاً مع ما أشرنا إليه آنفاً.

والمؤرخ الأدبي أبو الفرج الأصفهاني «ت ٥٣٥٦ - ٩٦٧م»، عندما تتم قراءة كتابه، أعني سفره الأثير (الأغاني)، يتم التفكير في الجانب الآخر من الجسد، أعني به: النصف الآخر، والذي يمكن الرجل الذكر، وهو في خفته المعهودة (دون عجيبة)، من أن يتفرس، كلما أتاحت له الفرصة، أو هيئته ذكورته، بالتقرب من الجسد المحكوم بسلطة المنظور الذكري، حيث أول ما تقرّبه مفردة «أغنية» لنا، هو: الغنى، وإن الغنى لا يكون إلا بوجود الدسم، وجود الثراء اللحمي، والذي يكون في حوزة الرجل: الذكر، والذي يثير الشهية، أو يجعل الملكات الحسية تنهياً أكثر، بوجود هذا الغنى، حيث لا يمكن رجلاً غنياً، أن يكون له صيته، صوته المسموع، إلا بوجود زوجة تملأ عليه عالم بهجته الذكورية، كبنية ثقافية لا يمكن تجاهلها مطلقاً، لهذا تكون النساء جامعات في سفره المأثور، بين بلاغة الصوت النسائي (أعني النساء، الجوارى، المحظيات، من اللواتي برعن في الصوت غناء)، وهو يطرب الأذان الذكورية، بكل ما من شأنه تأكيد مقولة أن متعة النساء هي المتعة الأهم في الدنيا، وأن الصوت الرخيم، كما هو في تردداته واستنارته للآخر، لا يعود مجرد ذبذبات صوتية، لقيا السمع والبصر، وإنما هو إيصال المرغوب فيه إلى الراغب فيه، حيث عذوبة الصوت النسائي، لا تنفصل في العرف الذكوري المتداول، وكما تقرره الثقافة التاريخية المعلومة، عما يجب أن يكون عليه المصدر الجسدي، وبلاغة الجسد في السمعة، أعني في ذلك التربيع الأرضي، إذ يلتقي الصوت المتماوج باللحم المتخيل أو المتصور متماوجاً، لصق المكان، فلا فرق هنا بين دسم الصوت المغنى، ودسم الجسد اللحيم، أعني المؤخرة التي تمارس وشاية، في حكم الطبيعي للجسد الذي يُسمع إليه، مثلما يُرغّب فيه، ويقترّب منه.

والشاعر الضيف (في الأغاني)، يمثل الوجه الثاني من المكاشفة، وهو المستمتع به، أي الجسد الأنثوي، إذ كثيراً ما كان شعره يغنى، من قبل أنثى: جارية، أو محظية، غالباً، أو تكون هذه شاعرة أحياناً، وتكون كلماتها المغناة محكومة تاليفاً أو نظماً استجابة ما، للآخر المهيمن عليها.

وأن يتلذذ أحدهم بما هو أمامه من أطايب الطعام (وأظن أن المرأة في العربية، لا تغادر مشهدة المائدة، باعتبارها مداً طعامياً، مستمرة، أي مستطعمة)، كمن يلذذ جسدياً في الجنس...

ولهذا، فإن ثمة أمثلة مختلفة، حول هذا الجانب العلائقي، جانب التواصل مع الجسد، حيث يلتقي فيه الشعر، أو الصوت الذي يعزز من مكانته، بالرغبة المضاعفة فيه، ودائماً تأتي القاعدة: قاعدة الرجل في التحرك سريعاً، وقاعدة المرأة في التباطؤ في المكاني، لأن مؤخرتها تلزمها بذلك.

كما في قول أحدهم:

حواليها مهأ بيض التراقي	وآرام وغـزلان رقـود
نواعم لا تعالج بؤس عيش	أوانس لا تروح ولا ترود
رحن معاً بطاء المشي بُداً	عليهن المجاسد والبرود

وكذلك:

حوراء ممكورة منعّمة	كأئما شفّ وجهها نُزُفُ
بين شكول النساء خلقتها	قصّد فلا حيلة ولا قَصَف

وفي مكان آخر:

نظرت عيني لـحـيني	نظراً وافق شـيني
سترت لما رأيتني	دونـه بالراحـتين
فضلت منه فضول	تحت طي العـكـنتين ^(٧)

إن القدرة على الوصف، هي بمثابة تعزيز المكان، من خلال التعريف بالموصوف، ليكون في اعتبارات الواصف، أو ما هو منتظره، في النطاق الذي يمكنه من البرهنة على أنه فالح في ما يقول، وفي ما يستشعر، وكذلك في ما يختار، ويحسن الاختيار، لتكون حركته النحومية، في المدار القابل للمراقبة، ليتمكن من متابعة الجاري أو المستجد، والأصفاني متابع لما يحدث، وبدقة أكثر، لما كان يحدث ماضياً، للربط بين ما كان وما هو كائن في عهده، وبذهنية لا تخلو من رقابة ذاتية، تمثل الآخر: الذهنية الجمعية التي ترصد المتداول والمعمول، في سياق (الأنا الأعلى)، كما لو أن المؤرخ الأدبي هنا، صاحب (الديارات)، و (القيان) وغيرهما، يعزف بدوره المناقبي، بالطريقة الأكفأ، من خلال التطبيق الأمثل في الوصل بين المنقطعات، بين الأصوات والأجساد، بين مجتمع، متنوع في أصواته، ولكنه لا يبخل في تقديم، ما هو مهذب به، كمؤرخ، يحسن التقدير

والتدبير الأدبيين، متحركاً بذائقته الذاتية، وهي، وكما لا أرى، لا تنفصل عن نسابتها التاريخية والاجتماعية واللغوية وحتى التقليدية، والثقافة ذات المنحى الوقائي في واجهة التقديم، لأن هذا المقروء، كان نتاج الذين أرادوا أن يكونوا في تحكم المقروء الذي قبلهم، من جهة النظر إلى الحسد الموزع بين صوت هو طرب الأذن، وجسد يتحرك هو طرب العين، ومؤخرة تموج، بنوع من الخفر: علامتها المشيرة إليها، هي طرب الذكورة الأوابدية الطابع في الرجل هنا.

وما (الأغاني)، والذين عُرفوا بأصواتهم، إلا القوة الشهوية التي تكون حاضرة عند اللزوم، في نطاق ترانتيات العلاقة، وخصوصاً أكثر، حين نعلم، أن الناظر أكثر، والمستمتع بالنظر، هو، قبل كل شيء، الأكثر نفاذ سلطة: صاحب السلطان، حيث ينظر في وجهه في بعض الحالات، بينما هو حُرٌّ في النظر، إلى أي موقع جسدي، أما النساء، فللمؤخرة السهم الأكبر في المكاشفة والمقاربة يعنيهن، بغية تقدير اللذة الكامنة، وهي في انتظار تحولها من حِتر التخيلي إلى الواقعي.

وفي إطار دائرة التاريخ، والرقعة الجغرافية الخاصتين بالحسد المكتنز، باعتباره الحامل الوفي للجمال، وسبحانية الجمال هذا، أشير إلى ديورانت، وهو يشير إلى علاقة لافتة، حيث (يظهر أن لفظتي السمعة والجمال تكادان تكونان مترادفتين، فالمرأة التي تزعم لنفسها ولو قليلاً من جمال، لا بد أن تكون ممن يتعذر عليهن المشي، إلا إذا سار إلى جانبها عبيدان، يسير كل مهمما تحت ذراع ليكون لها دعامة، والجمال الكامل تبلغه المرأة إذا ساوت بوزنها حمل جمل)، ويرد قول لمعني بهذا الموضوع هنا، وهو يريفو (إن معظم الهمج يؤثران ما نظنه نحن من أقبح ما تتصف به المرأة وأعني به الأثناء الطويلة المتدلية) ويروي هنا أحدهم، عن (أن الرجال من أهل الصومال إذا ما أرادوا اختيار الزوجات، صفوا النساء صفّاً واختاروا من بينهن أكثرهن بروزاً في العجز، وليس في عيني الزنجي أقبح من المرأة النحيلة)^(٨).

هذا المشهد التاريخي: اللحمي، يفصح في حيثياته، عن أن ليس في وسع أي امرأة أن تكون مكتنزة، حيث إن المكتنزة، لا بد أن تكون ميسورة الحال، أن تكون منتمية إلى عائلة ذات غنى، وإلا ما كان اكتناز، أو سمعة، فكأن الاقتران بالمرأة المكتنزة (يكسر اجتماعي)، اقتران بذات الفئة أو الطبقة الاجتماعية التي تمتلك امكانيات الرفاه، أو البقاء

بمنجى عن الجوع وأضرابه.

ومن جانب آخر، يكون تجنب المرأة النحيلة، تعبيراً، عن الاتصال بالمرأة التي تريد أن تكون النظير للرجل، لأن الحركة، تكون ألصق بالرجل النحيل، المغامر، والذي يقابل التقبض، أعني الجسد الأنثوي المكتنز، وإن كانت النحافة، مرتبطة بأسباب مادية أحياناً، أي ما لا تريده المرأة، بقدر ما أن ظروفها هي التي تولد المفارقات، ظروف لها صلات أحياناً بالغدد الجسمية هنا.

وفي مجمل الحالات، فإن تيمة الجسد الأنثوي، وهو في أوج اكتنازه، يظل، حتى في الحالات التي لا يعود الجمال مشدداً عليه، هي تيمة معلومة برصيدها الأثير، بمدى نفوذ الذكورة هنا.

وما أثيرَ ويمكن أن يثار عن ابن أبي ربيعة، هو من قبيل الذكر لا الحصر، ولكن ذكر الشاعر هذا، والمعروف بمطاردته للنساء: العذارى والمتزوجات، وفي مواسم الحج خصوصاً وغيرها، يكون من قبيل الحصر، المظهر للكثير مما يخص حقيقة الموضوع هنا، فعمر المسكون بحمى الإيروتيكا، كان يتحرك على هامش أسلافه من شعرائه الجاهلية، هؤلاء الذين كان صدى أصواتهم يتردد في محيطه الجغرافي - الثقافي، وكان يحول رياح تأثيرهم إلى الداخل، نحو المستقبل، شعراً ونثراً، ليس لأنه يريد ذلك، وإنما لأن ثمة حاجة تلمسها في هذا المضمار، فأن تستحيل المرأة (وليس أي امرأة) مأثورة روادفياً، قابلة للنظر في تكوينها الأنثوي، ودون حرج، ومن الخلف، أعني عبر مؤخرتها، فلأن حافزاً جمعياً ما، يؤخذ به في السياق، ولكنه الحافز الذي يرشد الباحث إلى ما قبله، كما تقدم التذكير به، في جانبه الطقوسي - الشعائري القديم، وإلى ما بعده، كما هو المتفرع في متون الثقافة العربية الإسلامية: النثرية، هذه المرة، والشعرية طبعاً.

أستعين هنا، بما أورده العلامة المغربي «التيجاني»، محمد بن أحمد، ت ٧١٠هـ - ١٣١٠م في كتابه الذي بات معروفاً كثيراً، وهو (تحفة العروس ومتعة النفوس)، أمثلة متنوعة، تتركز على المرأة، وكما يقال، أو يجب أن يقال فيها، وكيف يجب أن تكون، في نطاق الثقافة العربية الإسلامية، وحتى في المنظور الديني كذلك^(٩).

ثمة أمثلة حية، متنوعة، تخص هذا المشهد الجسدي - اللحمي، التقطها المؤلف من

مصادر كثيرة، وهو الذي ظهر في عصر متأخر، ولكن ما يورده، شاهد على ما سلف، ومن خلال الفصل، أو القسم الموسوم بـ (في الشمن والضمور).

إن ما يقوله مصعب بن الزبير، وهو (النساء فرش فأطيبها أوترها)، ليس بخاف في ميفاه، ولا يمكن اعتبار قوله كلاماً غائباً، وهو رمز من رموز الإسلام المتقدم، حيث لا تكون النساء وباعتبارهن أكثر قيمة، بمقدار شمنهن، ضخام العجيزة، إلا تعبيراً عن الذكورة النافذة هنا.

وقول عائشة، وهي تتحدث عن أمها، وكيف أنها أرادت تسمينها، وما يعنيه التسمين، بأكثر من معنى، لا يخفي مدى تجلي السلطة الذكورية، ونوعية الجسد الأنثوي المطلوب هنا أيضاً.

والرواية التي يوردها صاحب (الأغاني)، حيث ينقلها التجاني، تؤكد نباهة المضمون فيها، وهي على لسان أحدهم، وهذا ليس بعادي، إنه «أبو بردة»، عن «أبي موسى»، حيث قال: (وَجَّهَنِي الْحِجَاجُ لِأَخْطَبَ لَهُ هُنْدًا — بَنَتْ أَسْمَاءُ بِنَ خَارِجَةَ — فَلَمَّا خَطَبَهَا مِنْ أَبِيهَا وَزَوَّجَهَا مِنْهُ، وَكَانَتْ حَاضِرَةً قَامَتْ بِمَادَرَةٍ، وَعَلَيْهَا مَطْرَفُ خَزْ أَسُودَ، فَوَاللَّهِ لِرَأْيَتِهِ دَخَلَ بَيْنَ ظَهَرِهَا وَعَجِيزَتِهَا، وَلَمْ تَسْتَقِلْ قَائِمَةً حَتَّى انْتَنَتْ وَمَالَتْ لِأَحَدِ شَقِيحَيْهَا مِنْ شَحْمِهَا، فَعَرَفْتُ الْحِجَاجَ بِذَلِكَ فَوَجَّهَ إِلَيْهَا غِلَامًا مَعَ كُلِّ غِلَامٍ عَشْرَةَ آلَافِ دِرْهَمٍ، وَثَلَاثِينَ جَارِيَةً مَعَ كُلِّ جَارِيَةٍ تَحْتَ ثِيَابٍ).

وثمة أمثلة عديدة، مختلفة، أخرى، تخص السمينة، وخاصية المؤخرة المطلوبة وخلافها^(١٠).

فما تم إيراده، يمكن أن يوضح الكثير من الأمور، بصدد هذا الجانب، رغم أنها باتت واضحة، في أكثر من منحنى، ولكن التوقف عند أمثلة معينة، وإحالة القارئ إلى سواها، في ذات المصدر، من قبيل الإعناء، حتى تكون الصورة أكثر غنى بأبعادها الثلاثة، وفي نطاقها التاريخي، وكتاب التجاني الذي ورد ذكره، ينقل إلينا أخباراً، تتناول مجمل الجوانب الجسدية، للمرأة، في نطاق الثقافة العربية الإسلامية، وهذا هو البعد المهم فيه، وفي وسع الباحث، أو المتحري لما هو جنساني، وفي المنحنى الموسوم، أن يسمي الكثير مما هو مجهول عنده، ولعلي أتحرّك في هذا المضمار. إنه مضمار، يثير الكثير من التساؤلات،

تساؤلات، تبقى الجسد أمام ناظري الرجل، مثلما تدفع المرأة إلى أن تكون، كما هو المتكوّن الثقافي الذكوري للرجل هذا.

المؤخرة، لا ترجو ثقافة، يمكن التفكير فيها، من صاحبها، لا تطالبها في أن تكون ذات امتياز: عقلاً، ورزاقاً، ولو أن التركيز على المرأة، وكيف يجب أن تكون معتدلة، واعية، رزينة... إلخ، ولكن تقديم الجسد الأنثوي، في حمى البحث عن اللذة الذكورية، ومن خلال التنافس على المؤخرة المستطابة، المؤخرة التي تملأ على الرجل ناظره وسمعه، تبقى ما هو عقلي في الدرجة الثانية، لأن ذلك يقوم الرجل قبل المرأة، ومن قبل الرجل ذاته، حيث يسند إليه الفكر، أو مجمل القوى العقلية، ليتمكن من تمثيل المرأة، وامتلاكها، طالما أنها جردت من صفاتها الأنثوية الإنسية، لأنه يكفي أن تكون مرئية من الخلف، حتى تكون وضعية تهميشها القيمة صارخة بحيثياتها.

أفروديتيات المؤخرة

يمكنني أن أتوقف قليلاً هنا، وأنا، حتى الآن، أحاول للممة مكونات غير مرئية، تخص موضوعة المؤخرة، حيث يتبدى لي أن ثمة ماضياً أليماً، ومتحولاً، مثلما هو طريف لاف، بمقوماته المادية والمعنوية، ولهذا، أجدني في مواجهة أخرى مع الموضوع، مواجهة تاريخية وشعائرية.

لقد أشرت إلى قوة العلاقة بين استدامة النظر في المؤخرة، والمؤخرة النسائية، قبل غيرها، من باب التصعيد بالرغبة، وجعلها أكثر حضوراً في واجهة الرجل الذاتية، بين اللحم الذي يهتز مع أبسط حركة، في محيط المؤخرة، وهي القاعدة التي يمكن رؤيتها، باعتبارها تتوسط الجسم، حيث يلفت النظر، قبل كل شيء، هو قلب الشيء، من جلال مفهوم الإدراك ككل، ومن ثم يأتي التمتع في المحيط المرئي، كاتساع الدائرة المائية، وهي تناظر مركزها، والمؤخرة، بقدر ما تكون سمينية، تكون قادرة على تحريك لحمها، وللفت النظر، وما تستثيره من رغبة فيها.

أشدد بداية على مكونات الوجه الإنسي، على طبيعة الابتسامة ووظيفتها، حيث تتصل بموضوع معين، وفي وضع محدد، رد فعل، أو للتعبير عن شعور ما، ولكن الابتسامة

(بوصفها ضحكاً صامتاً، أو أقرب إلى الصمت، منه إلى المرافقة بالصوت)، لا تخفي عنا، ما هو عليه محيط الفم، وبالتعاون مع حاسة الإبصار، مع العين، إذ يظل السؤال الذي يشغل تفكيرى، هو: ما مصدر الابتسامة الرئيس، كيف هو تاريخها، أي صلة بينها وبين بداية الإنسان، هل من صلة أخرى، خفية، غامضة، مثيرة، ومستفزة أيضاً، بين تجلي الابتسامة، والكائن الحيواني، هذا الذي يبصر فريسته، ويستثير داحلاً، بحواسه، فيبدأ بمطاردتها؟ علام تفصح الابتسامة تاريخياً؟

إنني لا أستبعد أن تكون الابتسامة، مدخلاً لتاريخ معتم عليه، رغم أننا كثيراً ما نتحدث عن سلفنا الحيواني ذي الماضي العريق جداً، أن تكون الابتسامة، مرحلة متطورة، انعطافاً عضوياً، حيوياً، تكيفياً، لحالة الإنسان، وهو يعتمد كثيراً على حاسة الإبصار، ومن ثم يكون فمه، متشكلاً بطريقة أخرى، وقد ضمّر، أو توارى المشهد الذي يبرزه ذا فكين قوين، وأسنان أكثر بروزاً، وقد كانت الابتسامة، في طبيعتها سلبية تكشيرة الكائن المفترس، قبل نضج قواه لعقلية، وانفصاله عن عالم الحيوان (كما يُتردّد عن القرد ومدى صلتنا به)، أي أن تكون الابتسامة في أصل نشوئها، بالفعل، تلك التكشيرة التي يتهبأ بها الكائن الحيواني المفترس، عندما يركز قواه، ويحاول النيل من طريدته^(١)، ففي التكشيرة، يفتح المفترس فمه، أي يباعد بين شذقيه، للإطباق على الفريسة: الطريدة، استجابة لنداء لحمي، لنداء علاقة، لا دخل لأي منهما: المطارد والطريدة، في ما يجري لهما، لأن ثمة علاقة تجمعهما هكذا، حيث يجب على اللحم، وبطريقة ما، أن يجد تصريفاً، مقرأً له، والتكشيرة أيضاً، استساغة للمرثي، باعتباره واقعاً في نطاق الممكن امتلاكه: هضمه، ومن زاوية معينة، زاوية القوة المميّزة للمطارد، من الخلف، أو أقرب ما يكون إلى الخلف، والعملية هذه، تترافق بسيلان اللعب، بوجود تصور غريزي، يشد على الجسم المطارد، وضمن أبعاد متوارثة، ليحقق وجوده الغريزي، بإفناء الآخر، عبر التمكن منه، وليس تمزيق اللحم، عبر الأنياب، وبمعونة الخالب، بعد طرح الطريدة أرضاً، ومن ثم لعق الدم، وحتى لمس العظم، إلا سلسلة الإجراءات التي يجسدها الكائن الحيواني المفترس، أعني المحكوم بالافتراس، تعبيراً عن جدل، تكون الطبيعة محكومة به، كما هو الكون في كليته، بكل كائناته المرئية واللامرئية.

وكما ذكرت، ومن باب التثبيت، يمكن اعتبار الابتسامة السالفة الذكر، أو انفراج الشفتين، لمراًى جسم أنثوي، قبل سواه (ريا الروادف) استعادة لحاضر بشري كان،

حاضر افتراس دام زمناً معيناً، ولم يدوّن تاريخياً، فلتحل اللغة، وهي في طور الشفاهة، محل العنف الفموي: السّتي، إذ تتراجع الأسنان إلى الخلف، وتغدو أكثر استقامة، وقصرأً، وحتى حدة، مثلما تنمو البدان، وتختفي الخالب، وهما كانتا بمثابة القدمين الأماميتين للإنسان غير المكتشف، أو المشار إليه، لتظهر الأظفار، التي تتعرض للتقليم، الأظفار، التي إن طالت، تكون أكثر قوة، مع الزمن، إثر تعرضها لمؤثرات مناخية: جوية، هوائية، وعبر الاحتكاك بالعالم الخارجي: المادي... إلخ.

الابتسامة تعزل إنسان اليوم، ومنذ آلاف السنين، عن سلف، اعتبره موجوداً، في مكان ما، ولكنها تعزز وجود التشكيرة، عن صوت متوتر، قد تكون نبذة الغضب، أحد مفاعيلها الكبرى، أو الحجة الأم في تأكيد علاقة تاريخية غير مسجلة من هذا النوع، أو حتى الفرح، والذي ينبئ بوجود رغبة محققة، أو في طور التحقيق، لتكون اللغة، وبعد استحالتها كتابةً مدونة، بعد مرحلة الكتابة بالرسوم أو الآثار المادية الملموسة، كما مر معنا ذلك، وما محاولة إطراء السمنة، أو التغزل بالسمنة، في ميسمها الأنثوي، سمنة المرأة، في اشتهاؤها، وهي تتحرك، ومن الخلف، أو دون أن ترى كيف ينظر إليها، كما لو أن الآخر يرصدها، ويحاول الانقضاض عليها، يتسم داخلاً، لأنها في مستوى رغبته الداخلية، ويحول المطاردة الرثية إلى مطاردة باللغة، ومن خلال القول الشعري، ويأتي الوصف، كما لو أنها امتلاك أولي، واستمراء للحمها، وأن التعبير عنها، وهي ملتزمة المكان، يعني، سهولة النيل منها، أو الوصول إليها، و(افتراسها) رمزياً.

تُرى، حتى الآن، ماذا وراء (أكلك منين يا بطّة؟) وهي أغنية مشهورة، أو (فلان مهضوم، أو فلانة مهضومة)، ماذا وراء عبارة من نوع (دمه خفيف)، أو حتى (لحمة هيرا)، أليس ذلك تأكيداً على أن المقصود، يحقق المراد، إنه منزوع العظم، أي يسهل التمكن منه، والتلذذ به بالمقابل...؟ ماذا وراء عبارة أحدهم، وهو يعبر عن حالة انتقامية من سواه، بعد تفشّي عداوة بينهما: (سوف أشرب من دمه، سأكل لحمه وهو حي)....؟

هل أمثال هاتيك العبارات، بدورها، منزوعة التاريخ، أم أنها تخفي التشكيرة وراء الابتسامة؟ وخصوصاً، وهنا بالذات، عندما تكون الابتسامة مركّبة، أي دالة على الفرح والسخط معاً!

تُرى لماذا الربط القوي بين الطعام والجنس، بين تناول أطعمة أكثر من أخرى، والممارسة الجنسية؟ أوليس من سر لهذا الجانب الإيروتيكى، باعتبار الأخير، تمكناً من نوع آخر، بالجسم المخالف، أو الصائر مخالفاً، بنيل اللذة منه، أو بجعله متاعاً لذتياً، أو مصدر إمتاع؟

لقد قيل الكثير في هذا الحقل المثير، والمتعدد الأبعاد، لأنه، لم ينقُب فيه، كما يجب، وفي الحد الأدنى، عندما يكون الطعام منوطاً بالحسي: بالرؤية والذوق، أو الشم، والجنس، لا يمكنه أن ينفصل عما هو ذوقي، شمي (شم الجسد)، وعما هو رؤيوي، وللمتخيل دور بارز في ذلك^(١٢).

والشيخ النفزاوي «ت ٧٢٥هـ - ١٣٢٤ م»، لا ينسى أن يؤكد علاقة من هذا النوع، لا بل يقدم وصفات، ذات منحى طبي: إيروتيكى، لمن يطلب المزيد من اللذائذ الجسدية^(١٣).

والمساهمة الإيروتكية، أو الشبقية التخديم، من لدن النفزاوي العالم بأصول الدين، والذي يعيش في كنف الوزير التونسي الأعظم، لا تتوقف عند الحدود الطبية، حيث إن الذي يصف أدوية، وعملياً، إنما يمارس التركيب، وعملية التركيب تجمع في مظانها بين المد بالنظر والتدقيق في المتحصّل عملياً، من خلال نتيجة جديدة، بسبب التفاعل القائم، وبالمقابل، فهو يقي اللغة المعمولة طوع أمر المعاش، استجابة للمطلوب، إذ لا يغدو كل ما هو ديني، وما هو ثقافي عام، وما معتقدي، أن يكون ساحاً مفتوحة، واقعاً، لجعل الرغبة، رغبة المتنفّذ الأكبر في البلاد محققة، وكما هو مجاز في هذا، أي الشيخ النفزاوي، وهو ما يحققه، اعتقاداً ضمنياً أنه يلتزم المكان المطلوب، كما هو مضمون كتابه، وبدءاً من العنوان، وعلاقته بالمتنفّذ (الروض العاطر)، من خلال ما يأتي وصفاً وتحصيل مطلوب، و(نزّهة الخاطر)، خاطر الأول في الخطاب، كما تقول مقدمة الكتاب، وكما هو شأن جملة كبيرة من الكتب التي تم تأليفها عربياً، برعايات مختلفة.

ما الذي يجمع ما بين الوزير الأعظم والشيخ؟: المؤخرة، وليس سواها، والثقافة تبرر هذا!!؟

إن الذي جمع بينهما، هو النفوذ ذاته، وكل في موقعه، حيث الأول صاحب سلطان،

بينما الثاني، فقد كان قاضي الأنكحة في فترة ما، وقد مات سنة ١٣٢٤ م تقريباً، وكل منهما يتلمس حضور قوة من خلال ما يقوم به على الأرض، دون نسيان توضيح الفارق، وهو اعتبار الشيخ حاكماً متنفذاً بالوكالة، في ما يقول ويكتب، وأن الآخر، هو حاكم بالأصالة، ويتلقى الفتاوى التي تشرع لسلطته، وفي الحالتين، ثمة سلطة تجمع في ذاتها ما بين الديني والديني الأخرى...

تأتي البداية بمثابة بطاقة التعريف بالكتاب وجنسانيته، وهو يتحدث عن ضرورة وجود النساء، لأن الرجال يحتاجونهن، فهن لهن إذاً، وليست الصفات المكتوبة، لكل طرف، إلا بمثابة حاجة الرجل إلى المرأة لكي تكون معروفة به، وتتبعه (كما هو التصور الديني الكلاسي والضييق جداً)، وحاجة المرأة إلى الرجل، لأنها لا تستطيع الحياة دونه، كما لو أنها حقيقتها حضوراً وغياباً.

وفق علاقة مرئية كهذه، تكون المؤخرة الأنثوية، ثباتاً أرضياً، حولها، وإليها، ومنها يتحرك الرجل، ولا ينظر هنا إلى طبيعة حركته، باعتباره الجسد الحركي وفي نصفه الأعلى.

والأوصاف التي تميز النساء، هي الجديرة بالثبوت، وكل ذلك، بتوجيه من الله الحكيم طبعاً، حيث إنه (زَيَّنَهُنَّ بالصورة العجيبة والأعكان والخصار والأرداف الثقال، وأمد الأفخاذ من تحت ذلك وجعل بينهما خلقة هائلة شبيهة برأس الأسد في العريض إذا كان ملجماً، ويسمى الفرج. ص ٢٣).

ثمة ما هو أكثر من التذكير والوصف، إنه نوع من تلاوة الحقل المميز للجنسانية، للشروط الأنثوي الضروري توافراً، تلبية لذكورة قائمة، فالجسد الممتلئ، يعني تحويله خديماً، وليس الحديث الوصفي الشبقي للفرج، إلا بتأكيد شبكية على مستوى اللغة، حيث إبرازه هكذا، يعني ضرورة توسيع حدوده، قاعدته اللحمية في الأطراف: الأرداف، ليكون التفاعل محققاً لشروط الرغبة، إذ لا يكون قارئ النص الوصفي الساخن هذا، وعلى الأرض بعيد عن متابعات التقرير الوصفي المفكر فيه مسبقاً، عندما تُستحضر الغابة، ورأس الأسد فيها، وهذه مشبه به، من باب الاستعارة، وهي إغارة فحولية على مجاز قِيض له، بحكم التدشين الذكوري للغة، في أن يتبع الموقعد للغة هذه، فالغابة مسرح الجسد الذكوري، مرتعه، وتلك طريدته، رغم هالة الخطورة المارقة هنا!

والحديث اللحمي، يتحول إلى كائن لائح على مستوى البناء اللغوي، والقول حول اللحم يتسع، لأن استثارة لحمية تفترضه (سبحان من كبير متعال خلق النساء وزينهن باللحوم والشحوم والشعور والنحور والقد والنهد والغنغ، وجعلهن فتنه لجميع الرجال. ص ٢٤).

في السياق ذاته، وفي إثر مجموعة التيمات (المصنقات المتضمنة لما هو جسدي: ذكرى - أنثوي)، يمكن التحرك السبري، على خطين متفاوئي الطول والعلاقة الجانبية:

خط استهلاك اللحم للحم، كما في اعتماد كائن لائح، على كائن آخر، يشكل موضوعه، بترتيب طبيعي، لا دخل لأي منهما في ما يحصل، سوى ما هو متردد من الخارج، وما يخص الإنسان، من جهة التهديدات ذات العراقة غير المؤرخة (التهديد بنهش لحم مثيله، أو الشرب من دمه، في حالات معينة)، وكل ما في الجسد يصلح لأن يكون موضوعاً، للآخر، بتوافر القوة الأكبر.

خط التداخل اللحمي، وهذا ما يمكن تلمسه في الصفة الجماعية بين الذكر والأنثى، إذ كل منهما يعيشها، في الممارسة الجنسية، كما لو أن افتراضاً رمزياً يتم (في الإيلاج)، بتوافر المحفزات الإيروتيكية، من خلال امتلاء الفراغ اللحمي، بعضو منزوع الافتراضية (علاقة القضيب مع الفرج)، والكثير من الأوصاف المتناظرة، تتحرك في هذا المنحى المجازي، ولكن، ونظراً لفراغ الأنثوي، وامتداد الذكر، والتلذذ الطرفيني، يكون الاستهلاك المتبادل، إنما في صميم اللعبة الطبيعية، لا تعدو أن تكون مطاردة ومواجهة وملاحمة بينية، وما المؤخرة إلا المقبل الأكثر استثارة للتذكير التاريخي بما كان، كما هو متصور، لتحل الصورة المشتتة والمركبة، ومن الخلف، محل التلاحم والافتراس، ولغة دورها أيضاً، في التخفيف من حدة العنف السالف هنا.

ويجري التسييح في مقام التلويح بالذكورة الماثرة، إنه تسييح براغماتيكي، حيث الأفضال الإلهية تمرر وفق حكم قيمة عملية (بيزنسية)، فكل موصوف مزئز بثقله الذي يتطلب تحريكاً، كما لو أن الرجل نقاط تتحرك، والمرأة حروف بانتظار نقاطها، والوصف افتراض غلمنة متخيلة، بصدد الجسد هذا، والمؤخرة التي تحمله، مثلما يشكل الحديث عن اللحم والشحم، في منتهى المشهد النهامي الولائمي، وقابلية معدة الذكورة لاستقبال المهضوم (أليست المرأة من الاستمراء؟)، بلحمه وشحمه، حيث كل منهما يشفع للآخر، ويحيله

عصارة هاضمة، دون أي تحسب أو خوف، مما يمكنني تسميته بـ (الكوليسترول) الذكري، حيث الاشتهااء منزوع الحدود، في وصفته اللذنية!

وهذا ما يتكرر، بمعنى ما، في مكان آخر، من ناحية استعراض (المحمود من النساء)، ومن ذلك (ممتلئ صدرها ونهداها لحماً، مقعدة البطن وسرتها واسعة غارقة، عريضة العانة كبيرة الفرج، ممتلئ لحماً من العانة إلى الترمقين (الترم: العجز والمؤخر)، ضيقة الفرج، ليس فيه ندوة، رطب، سخون تكاد النار تخرج منه، ليس فيه رائحة، قديرة غليظة الأفخاذ والرجلين، عريضة الذراعين، غليظة الزندين، بعيدة المنكبين... ص ٤٧).

كبير ولافت، هو حضور اللحم هنا، سواء في ما تمت التسمية في المقبوس، أو تقديرأً بداهياً، فعرض الذراعين، وغليظة الزندين وبعده المنكبين، إحالة إلى السمعة، إلى الاكتناز، وهذا المضي قدماً، وفي دائرة، تكون المؤخرة محورها المنظور، تمرين على الدرس الذكوري، ودواعي التهيؤ للمواقعة، بالطريقة التي تجلو الفحولة (المفترسة) للجسد المقدم تاريخياً بالطريقة هذه، حيث عكس الصفات هذه، يعرف بـ (المكروه من النساء. ص ٧٥)، وليكون التفزاوي حكيم جسد نعطي الموصفات من الداخل، أو خبير الجسد، في نوعيه، ليحسن التمييز بين كل منهما، في صالحه وطالحه، وهو نوع من المواقعة الذكورية داخل اللغة، إذ يستحيل أن يمارس التفزاوي، أو سواه، كتابة كهذه، دون تحييص، دون مساءلة، فالوصف جار التجريب عليه لحظة وصفه!

وأخيراً، هنا فقط، لعل الصورة المنشورة على الغلاف الخارجي، للكتاب، في طبعته المذكورة، وهي عبارة عن لوحة فنية للفنانة دورا هولدنزاندلر، تمس مضمون الكتاب، حيث إن دعبلة الجسم، كرويته المفلطحة، والوجه الأمثل إلى الغباء، أو الشرود، كما الدمية، ترجمان حي، ربما كقراءة أنثوية لحقيقتها المقيمة في ذات الذكر، وعطالة المفهوم الإنسي، لعلها أصدق تعبير قيمي، يعرف بالكتاب، والوجه الأبرز فيه، جهة حضوره الكثيف بظله، ظل الذكر المعزّر سبحانه!

إن اشتهااء الآخر جسدياً، هو استمراره، هو الرغبة في الاحتكاك به، ولكن، تكون المبادرة من المشتهي، لأنه هو الذي يتحفز لذلك، فيكون المشتهى، في موضع الطريدة، لو أنه يشتهي أيضاً.

إن إظهار رغبة ما في الآخر، حين يكون المعبر رجلاً، ومن موقع الذكورة، لا بد أن يتم استدعاء ماضٍ طويل، غير مفكر فيه، وأظن ذلك، هو عمل الذاكرة الصامتة، تلك التي تتجاوز الفرد بإحساساته المباشرة، واللغة التي تشيد بقدرات الرجل، حيث تتبدى المرأة، ومن خلال المؤخرة بالذات، الموضوع المجتبى، لا بل المدخل الأوسع، لاستشراف علاقة عميقة، ومتشعبة، بينه وبين المرأة، وكأنه في موقع المفترس الرمزي، إذ تكون المؤخرة الجهة الأكثر امتيازاً لتأكيد هذه الخاصية، لاعتبارها حجر الأساس، أي التحويل باللحم المغلف بالجلد، والمغروب فيه شهوياً، ليكون حلقة وصل خفية، بما كان يتم ذات يوم، أي إن الشهوة خطاب اللحم للحم بطريقة ما.

هنا، يمكن إحالة القارئ إلى الكاتبة التشيلية المعروفة إيزابيل الليندي، في كتابها المختلف والأثير (أفروديت «حكايات ووصفات وأفروديتيات أخرى»)، باعتباره من أهم الكتب التي تخص العلاقة بين الطعام والفعل الجنسي، وربما كان أهم كتاب في حقله كذلك، حيث العنوان ذاته، يمثل البوابة الكبرى، لكون (أفروديت) تعني ما هو جنسي، أنثوي، إلى جانب غيرها، وما لذلك من صلة بالأرض (كلمة أفروديت تعني بطناً، واسم عشتار من ذات الكلمة u-sh - tar، بمعنى رحم uterus. والجذر السامي O.D.SH «مقدس»، وهو على الأخص عبارة تعني الخصوبة وبصورة خاصة أكثر الرحم L,uterus...)^(٤)، وهي في مجملها، تشير إلى الطابع التعبدية، أو الطقوسي للمرأة باعتبارها رحماً، وأن المؤخرة، ليست سوى الوجه الأكثر ظهوراً، وإغراء للرجل، لكي يديم النظر فيها، وهو يعمل مشاعر حارة، لها صلة ماسة باللذة.

وأفروديت، التي تمثل إلهة الحب والجمال، أصلاً، عند اليونان، ترتقي إلى هذا النموذج الأرضي، وقد وجد (أي النموذج هذا) ضالته، في عالم أكثر قدرة على استثارة الخيلة، أي من الأرض إلى السماء، ولتكون السماء الرغبة المتواصلة للأرض، ولكن في المقام ذاته، ليتأكد في هذا المثال: الأرضي السماوي، البعد المركب في الأم الكبرى، في جمعها بين الذكورة والأنوثة.

ألليندي، عندما تقول (النهم طريق مستقيم نحو الشبق)، و (الأكل والجماع يتعلقان بالنظم الهضمية والجنسية أقل مما يتعلقان بالمخ)، و(كما أن رائحة الجسد مثيرة، كذلك هي رائحة الطعام الطازج حسن التحضير)، و(يدخل الطعام كما الإيروسية عبر

العين)... إلخ^(١٥)، فإنها لا تغادر الحقل الواسع والمكثف، لحقيقة اعتبار المرأة امتداداً للمؤخرة، وإن هذا الامتداد اللامرئي لها، وكما تصوغه ثقافتنا المتداولة كثيراً، يقربنا منها أكثر.

فالإنسان فينا، ما زال يعتبر حاسة الشم مؤثرة عنده، وإن احتفظت العين بموقع ريادي في هذا المناخ الدائم التغير، ولكن يبقى الجسد، في تعامله مع سواه، منطلقاً من هذه الحواس التي ولدت معه، وإن بدا التغيير الاجتماعي والثقافي فيها واضحاً، إنما ما لا ينبغي تجاهله، هو متى تخلى الرجل عن اعتباره رجلاً، ومن موقع الذكورة، متى سعى إلى التعامل مع الجسد الأنثوي، على أنه أبعد من النطاق المضروب حول المؤخرة فقط؟ كيف يمكن تحليل آلية التعامل هذه، وخصوصاً أن كاتبة، ومنتقة، وروائية، هي إيزابيل الليندي، معنية، بجملة التحولات التي تتمرأ في داخل الثقافة، هذه التي تتجاوز حدود الأفراد النفسية، ولكنها لا تحزّهم من أثريات الماضي، في النقاط التي أثرتها، ولعلها حين تشدد على العلاقة الحميمة بين كل من الطعام، ونوعيته، والشبق، أو الشم، أو الذوق والشهية الإيروسية، إن جاز التعبير، فإنما، ودون مباشرة منها، تميّط اللثام عن الكثير، مما تم البحث فيه، أعني عندما اللغة تكون، وفي أكثر مساراتها عفة قيمة، ورحابة تعبير، والمرأة، من خلال الموصوف فيها، شهوياً، يُعلَى من شأنها، تصبح البدان، بمثابة القبضتين الخليليتين للضاري داخلاً، والفم الذي تشعّج بذوقيات المدينة، أي الحضر، يستعيد تلك التشكيرة، ويمنح المجال واسعاً، للرجبة الإيروسية، في (امتصاص) اللذة المنبثة في اللحم، اللحم المكتنز، والمهتز، في موقعه، حيث تومئ المؤخرة بذلك.

أن نكون كائنات شمّية، فنحن، في الحالة هذه، أقل مستوى تكيفياً، من جانب الدفاع عن النفس، وتحقيق الرغبة، عن الكثير من الحيوانات، وهذا، يطال النظر، ولكن الذوق، تاريخياً، ومع اكتشاف النار، ومعرفة تحولات الطعام، إثر الطبخ، ساهم مساهمة فعالة، في جعل الإنسي في المقدمة، وهو إذ يؤسس لهذه الفضيلة الذاتية تاريخياً، وبفعل مهاراته المختلفة في الزمان والمكان، فإنما يطوّر علاقته مع جسده، ويتعرف أكثر، على أكثر نقاط الجسد، جسده هو، وجسد أنثاه استثارة، باعتماد التجربة زمنياً، وعندما تقول الليندي بأن (الجسد البشري يتضوع، وخاصة في حالة الإثارة الجسدية...) ^(١٦)، فكأنها تسلّم الدور الريادي، من حيث لا تدري، للرجل، لجانب الذكورة، وكيف أنها تتقدم، موسّعة حدودها في الهيمنة، وتفعيل الأثر الذكوري في الجسد الأنثوي، أعني في كيفية إدارته، أعني، كيف أنه يبقى الجسد ذاك، باعتباره الممتلئ سمناً، وعطراً، وفاعلية جذب،

ليمارس فيه، حضوره، ويثبت إمضاءته ذات المدى التاريخي.

ولكن المتحرك في السطح الظاهري للشيء وحده، يمكنه الدفع بالكاتبة في سردياتها الأفروديتية، إلى أقصى رواق المشتبه الذكوري، كما لو أنها محكومة بسلطته هنا، إنها لا تقوم بعمل دعائي، ومن منطق كونها تشرع للفعل الذكوري له، وثقافة الذكورة، بقدر ما تقوم باستعراض هذه الجوانب، من خلال أمثلة مختلفة عالمية الانتماء والمواقع، وكذلك دون نسيان أسماء كتاب، لهم باع ملموس في توضيح ذلك (كتاب النفراوي مذكور ضمناً)، والصور التي تمثل لوحات فنية، غالباً، تمارس دورها اللافت، في تأجيج الرغبة، رغبة الفضول بالمتابعة، وتلمس الجسد تخيلياً، وموقع المؤخرة، من خلال ميكانيزم السمعة، ومنحها الذكوري المحسوب بجلاء.

في مكان من الكتاب، تتوقف عند مثالين، يشيان بالكثير مما هو أهل للتعرض له، والمثال الأول، يتعلق بنقود مفهوم الجمال، في نيجيريا، حيث تجري (مسابقة للجمال الذكوري بين أبناء قبيلة ووداب. يتزين الفتيان ويرقصون أمام لجنة تحكيم نسائية (لاحظ من تمثل لجنة التحكيم كنوع - التعليق من أ.م)، تختار أكثر جاذبية. يتزين المحاربون ويتدعون الحيل كي يكشفوا عن آخر ضرس عندهم لأن بياض العيون والأسنان يعتبر من أكثر خصائص الجمال تقديراً)، والمثال الثاني، وبالمقابل، يأتي مباشرة (في هذا الجانب من العالم عندنا شيء مواز لهذا، لكنه يتعلق بفتيات في بكيني السباحة أمام لجنة تحكيم من الرجال، يشمنون الأنداء والأفخاذ بدل الأسنان والعيون. الفائزة تحصل على تاج من الحجارة الكريمة المزيفة، ولقب أجمل فتيات الكون)^(١٧).

لكم هو الوضع مثير، منه إلى قضايا إشكالية عالقة، مثلما أنها تشكل مؤثرات لمكاشفة جوانب أخرى تخص صلب ما نتعرض له، حيث المظاهر قد تخدع باختلافاتها المكانية والزمانية ولكنها في الباطن تتلاقى كثيراً، مثلما تبقي الزمان والمكان، كما لو أنهما في وضع سابق كثيراً.

أما بصدد المثال الأول، فأنا لا يمكنني أن أمنح لجنة التحكيم النسائية، تلك المكانة تلك التي يمكنها أن تقول لي ما يلي: أرأيت، ها هي المرأة تقوّم، وتمثل المرجعية في إصدار الأحكام جنسانياً!

وجهة نظري، ومن خلال المقروء الضمني، هو أن لجنة التحكيم، تقوم بعملها، في نطاق أوسع، والأوسع يخص الرجال، جانب الذكوري الحرفي، وإن بدت المرأة في ظاهرها، صاحبة شأن، كما هو مسار الحكم في النهاية. إن حركات الرجال الداخلين في المسابقة المذكورة، وباعتبارهم محاربين، وهذا يضيف على المشهد الأرضي - الجسدي، طابعاً مفارقاً، من جهة العلاقة، كون الرجال أولئك، يمثلون القوة الغضبية للجماعة، مثلما تكون الذكورة ظاهرة فيهم، وهم يتحركون، بينما النساء، فهن جالسات، وهن - أيضاً - أولاً وأخيراً امتداد لبقية النساء اللواتي يتعرضن لفعل الإغواء الذي ينجلي بعناصره تدريجياً (كما الحال مع ذكور حيوانات كثيرة، وهي تقوم باستعراضيات حركية معينة، معتمدة حاسة نظر متميزة، ومن خلال رائحة جسمية أنثوية، تعتمدانها)، فيكون بياض العين، إلى جانب الحركة اللافتة، إلى جانب الضرس المذكورة، علامتي الإغراء، والتمهيد للمواقعة الجنسية، أو دالة السيطرة المشروعة على النساء إجمالاً.

ولكننا ما زلنا، عند عتبة الرؤية الأولية للمشهد الاستعراضي الذكوري، حيث إن بياض العيون، يستحضر قوة البصر، تركيز النظر، والبياض يتخلل السواد (أذكر بأنهم زوج، من لون الليل)، وربما لأن البياض نقيض السواد، يمارس تفعيلاً أكثر للرغبة داخلاً، ولتأكيد السيطرة، أما مفهوم الضرس، فأظن أن بيت القصيد الأوضح يكمن هنا، حيث اللعبة (الحيوانية)، في بعدها التليد، ووفق ثنائية تشاركية، تكون العين والسن الجاهزة، مصدر وجود واستمرار وجود الحيوان في العيش، وفي الثيل من الحيوان الآخر، ضمن علاقة تحكم الطرفين، وثبات النساء في المكان، ومتابعة الفرجة، معايشة لما كان سابقاً، ومنذ القدم، مع السلف الحيواني - البشري القديم، حيث الحركة الأفعوانية، البهلوانية، وباعتماد الحيلة، تكون خصلة نابتة، أو ثابتة في ذات الشخص، وإذ يستحضر الحيوان المطارد لطريدته، وهو يربض لها أولاً، أو يتحين الفرصة المناسبة للتمكن منها، وهو هنا، يقوم بأداء دور، مع فارق في التجوير، ليحوز إعجاب الأنثى، هذه التي تمثل الطريدة المكانية، وبتوافق ضمني، معهود، ومتوارث كذلك، وكون المشهى يغدو مركزاً في الجانب الأكثر التصاقاً بالمكان، بما هو دائري فيه، أعني: المؤخرة.

في المثال الثاني، يكون الدور مختلفاً، لاختلاف الثقافة، ولكن المضمون يصرح بالشباب:

فأن يكون الرجل حكماً، عود على بدء تماماً، من جهة التأكد من وعي المطابقة بين

المدون على الورق، أو في الذاكرة ذكورياً، وما هو مرئي على الأرض، حيث يبرز العصران الأكثر شفاعة للجسد الأنثوي، ليؤهلاهما لما هو مراد منها ذكورياً في الحالة هذه، ولا يغرن أحد، من جهة تغير المواقع، أي عندما تكون الحركة للرجال في المثال الأول، وهنا تكون الحركة الاستعراضية للنساء، لأن المهم هو المبتغى، والعنصران هما: تميز الأفخاذ والأنداء، وهما الأكثر تفتاة في الجسد الأنثوي، أعني الأكثر قابلية للتعرض للعب بها، للتمتع بها، للتلذذ بها، لتمزيقها.

الطرفان يسمان الجسد الأنثوي، إنهما علامتا توازن، ويتبادلان المواقع بطريقة ما، إذ يكون بروز الثدي، ومن جهة الأمام، كما هو بروز الردف، جانب المؤخرة، وليس اندفاع الرجل صوب المرأة، إلا كاندفاع المطارد لفريسته، حيث التحكم بالمؤخرة، والقبض بملء اليد على الثديين، إحالة للجسد في كليته أماماً وخلفاً إلى ما هو تملكي، وهما إذ يلخصان الجسد الأنثوي (أي الثديان والمؤخرة)، فلأنهما يؤكدان فيه، ما هو مشروط، ما هو محقق في العرف الذكوري.

كما لو أننا إزاء مؤخرة ومقدمة متداخلتين، كما لو أن الصدر الأنثوي يتقدم بمؤخرة أمامية، وأنه محكوم بألية إغراء، هي مصدر ضعف، وتعرية للمرأة كذلك، لأن ذلك من شأنه تعريضها للخطر، وكما لو أن المؤخرة، تظهر مشهداً تديوياً، هو للترغيب، فيكون الجسد هذا، محكوماً من الخارج، قبل الداخل، ومحققاً الرجل: المطارد، ليكون مصدر تكشيرات متواصلة.

وهنا، يمكن القول أيضاً، إن الجسد الأكثر اكتنازاً، هو الأقل قدرة على التحرك، على التملص من هجوم مباغت، أو حتى لحظة التعريف بالجسد الأنثوي، في المواقم السالفة، إنهما المواقمان اللذان يبرزان ما هو لحمي، كما لو أن الجسد الأنثوي هذا، في محصلته: حقيقة لحمية، أما الحقيقة العظمية، فتتمثل في الرجل، بعلامته السنية، كما تقول التكشيرة...

ولأن الحديث هو عن اللحم، عن الجسد المكتنز، أورد مثلاً آخر، لصاحبة (أفروديت)، وهي لا تخلو من قلق المعنى، من ناحية المترتب عليه، وأعني بذلك، حين تشير إلى (أكلة) سهلة الهضم، كما هو اللحم المرير، سمّه لحم الردف، الفخذ السمين، سمّه

الثدي الممتلئ، وهذه الأكلة ذات الشأن، هي (الهلامية: جيليه)، عندما لا تثبت في المكان، كلما كان الحجم أكبر، كما لو أن مؤخرة تهتز مع كل خطوة، ربما لأن رجلاً عالي الذكورة، وراء فكرة صنعها!

الكاتبة تشدد عليها، على البعد الإغوائي فيها (ماذا تتذكر بذلك، وإلا تم تلمح؟)، خصوصاً حين تقول بعد الكثير النسبي من السرد عنها:

وبما أننا في الحديث عن الهلامية لا أستطيع مقاومة إغواء ذكر هذه الأبيات:
يا سحر البدينة،

وساق الفيلة المكتنزة

التي تطفح بالشحم،

أيتها الجلالة القدسية

للفخذ المغطى بالهلامية!

فلتحي عابدات الكسل،

اللواتي يتركن

الإنهاك الكريه للبغال

ويأكلن كل الذي يضخم المؤخرة.

(من نشيد إلى التهاب الخلايا للشاعر إنريك سرنا)^(١٨).

لا أظن أن مثلاً كهذا، لا يحتاج إلى مكاشفة لما وراء مضمونه كثيراً، طالما أنه يمارس ترفيهاً حقيقياً عما هو ذكوري في الرجل، وتخفيفاً للمرأة في أن تهتم بمؤخرتها، أن تسمنها، في حدود المستطاع، لتكون الجديرة باستشارة كل من يباض عين الرجل وضرسه، وهما الفاعلان الأكثر فيه، ليكون التالي هو المحرك الرئيس، في إبراز إيروتيكيته.

ويبقى السؤال الآخر: ترى هل تكون إيزابيل الليندي، خارج غواية التصنيف هذا؟

للقارئ تصنيفه هو الآخر، مثلما له بياض عينه وضرسه، حين يكون ذكراً، وكذلك يكون للثدي والفخذ، مقامهما الرمزي، جهة القارئة، وبالنسبة لي، فإن شيطان القول، يشد على مخيلتي، ويشدد على بقاء إيزابيل قريبة من (الهلامية)، واستتبعاتها، بصورة ما أو بأخرى.

ولكن ذلك لا يبعدنا عن المناخ العكاظي البارز المذكورة، كما هي المؤخرة: المنصة المعدّة، كما يظهر، لإطلاق الرغبات الأكثر سخونة، تلك التي تتفاعل مع الرؤية الحسية، وتنبت العالم المكبوت داخلاً، فاللحم بدوره، ساعة ميقاتية، حيث يدق، مبرمجاً، كلما تلاقت حروف، أو كلمات محددة، في إهاب جملة معينة ومشهد، قادرة على مسرحة الحدث، على جعل المؤخرة مدار القول الفعلي، خطاب الجسد الرئيس، حيث إيزابيل الأنثى تتبدى بكامل أناقتها الأدبية، كما لو أنها تتعرض لتجميل من نوع مغاير، يعيد إلى الوجهة طلة المؤخرة المرتقبة، أي المشتهاة.

فئة سلف صالح، كما تُظهر الأبوة الصالحة اعتباراً مشرعاً، وراء هذا التأكيد للحمي اللذتي، والذي يمارس تفضيلاً للبدنة الفارعة، إن جاز الوصف، على رؤية الوجه تماماً، طالما العلاقة تتأسس تناظرياً، وإنما الواجهة الأمامية للرجل، وخلفية المرأة، حيث الرؤية تتركز على المعلم المستثير في الخلف، وهي كافية، لأن تهتمش الرؤية الأخرى تلك التي تتمعن في الوجه.

إنه حسن المؤخرة اللحمية، المشهود لها بالنُدرة، كما كان نافع مولى ابن عمر (مولاه وليس غيره!)، يقول (العجيزة أحسن الوجهين!)، وعند الاستفسار، كان رده التوضيحي (الوجوه الحسان كثيرة والأعجاز قليلة)، وربما لهذا الغرض أيضاً، كان ابن عباس يقول (النساء لُقب الرجل)^(٩)، وأظن أن لا لعب، دون توسع مساحة الجسد، أي محيط المؤخرة.

أوليس قول كهذا، أي من النوع الذي يرى ندرة في الأعجاز المطلوبة، هو الذي استثار تلك الدافعية لتكوين أدبيات عالم تخيلي، سواء في ما يخص الحور العين، أو بموازاتهن، كما في الوصف الذي اشترط توافره في المرأة التي يرضى بها زوجة له، ولمن يعنيه أمره، وهو طويل نسبياً، ومن ذلك، أن تكون (سوداء المقلتين، مخدلة الساقين، لقاء

الفخذين...)، ومن ثم (ريحها أرج، وجهها بهج، لينة الأطراف، ثقبلة الأرداف، لونها كالرق، وثديها كالحق، أعلاها عسيب، وأسفلها كثيب، لها بطن مخطف، وخصر مرهف... إلخ) (٢٠).

وقد كان من حق الآخر، أن يقول له، إن امرأة موصوفة هكذا، يكون مقامها في الجنة، ولكن الجنة بدورها، لم تخرج عن تلك الحالة المزجية بين ما هو معاش، وما هو مفتقد، ومطلوب، في امتداده، كما في الحديث عن العين الحوراء والجسد المعروض للوصف، الجسد المكتنز والمثير للرغبة، اعتماداً على ثقافة تشكلت تاريخياً، من جهة، وتعميقاً للمفاصل الكبرى فيها جنسانياً، من جهة أخرى، والجاحظ المتوفى سنة (٢٥٥ هـ)، لم يكن خارج نطاق الثقافة هذه، نطاق اللحم الأكثر قابلية للتمتع فيه، وتقدير اللذة التي يمكن تحصيلها في اللحظة المنتظرة، كما يبدو، وبين الجاحظ والنفزاوي خمسمئة عام، ولكن سكرة اللحم الموسومة، ما زالت في واجهات الرغبات الذكورية.

وما حاول المتعدد (الكارات) في الكتابة: السيوطي، والذي توفي في مصر، سنة ١٥٠٥، التعرض له، يبرز عن هذه الخطية في المسار الجنساني، في الدوران حول ذات اللحم في مصدره الجاري وصفه، بذات الطريق التقليدية، وهي الأكثر قدرة على ضمان سير الذكورة هنا.

وبوسعي القول أن ليس من كاتب عربي، أو إسلامي، أو سواه، بحسب متابعتي للموضوع، نوع في كتاباته، واستطاع أن يكتب بالمقابل في الجنس، أكثر منه، إذ إن مؤلفاته أكثر من أن تحصى، بسبب الخلاف حولها، ناحية الدقة (أكثر من خمسمئة مؤلف، في الحد الأدنى)، إنما المهم في هذا السياق، هو هذا التجلي النشاطي، والجامع بين أكثر الموضوعات تميزاً في الدين، كما في الأمور الفقهية والنحوية، وما يصنف خارجها، جهة الجدية والحصافة الدينيتين، أي في الشأن الجنسي شبه المحض، والذي يمكنني إبرازه، ليس من باب التقريب بين موضوعاته المتنوعة هذه، وإنما للنظر فيها في عمومها، وفي دنيا الكتابة، فأرى أن كل ما كتبه، ينتمي إلى عالم الثقافة الموسومة بالدين، إذ لا يمكن أي فرع أن يخرج عن حوزة الدين، لحظة تقويمه حقيقةً، لهذا كان السيوطي، وكرجل يتحسس المسؤوليات الجسام، الواجب على متنبه لأموار دينه، والخطر الذي يتهدد مجتمعه، كما لو أنه متمثل المثقف دوراً، وكأنه الوحيد الأوحده الذي يجب

عليه التصرف، والقيام بما يجعل مجتمعه، وفي النقطة الأشد حساسية ومداهمة خطر، في حرز حرير: آمناً مطمئناً.

أقول إن السيوطي تفهّم حقيقة الجنس، دوز قيادي للجسد، وكمعطى اعتباري للجنس في الحياة، وكيف ينظر في أمره، وكحقيقة مرئية داخلياً وخارجاً، وما يشار إلى مكانة المؤخرة، في مضمار الثقافة الذكورية، والانطلاقة منها، أو قريباً منها، نظراً للقيمة الضمنية المعطاة لها، كما هو الدين الإسلامي، ومدى رهانه على حيوية الجنسي، كما يقول تاريخه العملي (سواء عبر الاقتران بالعديد من الزوجات، وتنوع الاتصال، بوجود ما حصر له من الإماء والجواري والغلمان والمحظيات... إلخ)، وكما يشدد في النقطة هذه، التاريخ الموعود به تحقيقاً (اللقاء في الآخرة، جنتياً مع الحور العين اللواتي لا يُحصّن)، وأدرك في زمنه، ما لم يدركه سواه: سلفاً وخلفاً، أن تجييش الوعي الجنساني، بنية الإقبال على ما هو جنسي، لجعل الأمة الإسلامية، في ذكورية الثقافة لها، أكثر قدرة على التكاثر والانتشار في الأرض، بعيداً عن التحلل أو الفساد، أو التعرض لما يجعل نهايتها وشيكة الوقوع، كما كان عهده، قبل أكثر من ألف سنة، ودون أن أعتبر كل ما كتبه جديداً، حيث كان الاختصار والتلخيص والتقريب مما كان، هو السمة الغالبة في ثقافة عصره، أما بصدد كتبه ذات السمة الجنسية الخالصة، كما في (نواضر الأيك في النيك، والإفصاح في أسماء النكاح، وضوء المصباح في لغات النكاح، ومباسم الملاح ومناسم النكاح، والزنجيل القاطع في وطء ذات البراقع، والمستطرفة في دخول الحشفة، واليواقيت الثمينة في صفات السمينية... إلخ)، وكما هي العناوين الجلية بدلالاتها، والتصوير المسبق الذي يمكن القارئ أن يعيشه بصدد المحتوى، لكون الوجه السجعي، بارزاً في ثقافة العصر وتقليديته الغالبة، وكأن أقصى ما كان يُمنى هو كيفية التذكير بما كان، وتحسين الأمور، في منحى توازني أكثر.

وكتابه (رشف الزلال من السحر الحلال)^(٢١)، كما تعرّضت له مطوّلاً في كتابي (الشبق المحرم)، يمكن التوقف عنده في سياق آخر، يعمّق النظرة إلى ذات الموضوع، بكيفية اعتبارية، توسّع حدود الخطاب القولي، ومفاهيم الثقافة، والمسموح بتداولها سلطانياً، كما هي العناوين الفرعية للكتاب (عشرون فصلاً)، وكل فصل يكمل الآخر، ويكتمل به، ولكنه لا يفوّت فرصة الغرف من الثقافة الدينية، وفي أكثر مرجعياتها مركزية (القرآن)، لتحبيذ الجنس، أي تقريب الجسد الأنثوي من الجسد الذكري، لأنه وجهه الآخر، إنما

المأخوذ: لونا وطعماً وقيمة، كما هو المراد ذكوريةً.

الجسد السمين، الممتلئ، المكتنز، جسد مرئي من ناحية المؤخرة، الجسد الذي يُرى وفق منظور الذكر الذي يضع مؤخرته جانباً، وهو يتلمظ لمحيط مؤخرة أثناء طويلاً... محاور مؤثرة عنده.

فالتعريف بالكتاب، هو خير وسيلة لمعاينة مكوناته، منذ الصفحة الأولى، داخلاً (هذا رشف الزلال من السحر الحلال في عشرين عالماً تزوج كل منهم امرأة، ووصف كلُّ ليلته مع امرأته على حسب فنه وعلمه)، ولكن التعابير الجنسية الصارخة، الساخنة بإحالاتها الجسدية، تجعلها قريبة من بعضها بعضاً، عندما عضو الأنوثة يأتي في مقدمة كل مقال سجعِي، مقاماتي العلامة، والمكانة التي تجلوه، ترفع من شأنه، كما لو أن نوعاً من التعبد الفرجي السمة، كامن في الكتاب، ولكنه خلافه، لأن ثمة مبررات، يُعظم مقداره، بكل ما حملته يمينه من ثقافة فقهية.

(فإذا جر باطنه ورد ظاهره وَرَش، له كعثب أضخم، وحرف مفخم... ص ٢٠)، و(ثم كشفت عن كعثبها، فإذا ربوة، كجبهة لبوة، أو قاعدة مُد عوجة... ص ٤٢)، و(وردف وسيط، كأنه الجبل المحيط، زاهر العين منزّه عن الشين، له تموج وتارج... ص ٦٨)، و(بدا جر رِيَّان وإلِيتان، مرج البحرين فيهما يلتقيان، وبطن ذات سرّة وأعكان، وردف كأنه جبل الريان... ص ٩٢)، و(فإذا قبل أعلاه كقبة من الباب، سمين ثمين، حسن التضمين، على ما استودعته أمين، فيه مستودع النيران كمين، وردف روي ووري... ص ١٠٤)... إلخ، وليس من مقالة، أو صفحة، بمستثناة من هذه التلوّحية بالسمنة المميّزة للجسد الأنثوي، ومفاتن المؤخرة، ربما كان كل ما ورد فيه، ودون استثناء أيضاً، في منظور متشدد ديني اليوم، معتبراً موضوعاً باسم فقيه، عالم، في الدين الإسلامي، هو السيوطي، لتشويه سمعته، والإساءة إلى ذات الدين، والأمر خلاف كل هذا، لأن السيوطي، ينطلق من المعنى العام، وبمرونة الناظر، والمجال المفتوح أمامه، دافعاً بما هو ديني إلى الأكثر رحابة قيمة ومعنى، حيث السلطة، بكل معطياتها الردعية والتفسيرية بالمقابل، تسهل له في أن يكون مضرب المثل في ما أنشِئَ إليه، ودون أن تهتز شعرة في مفرقه، بسبب ما أفصح عنه، طالما الهدف هو دوام الدين، وصلاح أمره، وما عَرَفَ به، هو الذي يرفع من شأنه كذلك، حيث إن الدين يتفعل مع هو مستجد، ويبرز بالطريقة التي يُراد له البروز، من

قبل رموز الثقافة، وجنسانية الثقافة هذه، والثقافة الشعبية، أشبه بشاحن كهربائي، يمد بالطاقة، لأن ثمة الكثير مما يُتَكَّم عليه، بكونه (بلدياً، شعبياً، عامياً)، فتكون الثقافة المعترية: العاملة، هي العلامة الفارقة للهوية الثقافية لهذا الشعب أولاً، وهذا ليس صحيحاً، على أرض الواقع إطلاقاً، ومن ذلك جانب الحديث عن المؤخرة، وكيف أنها تتجذر في البنية الرئيسة للجسد، هذا الذي يتحرك طيفياً ودلالياً في كيان الثقافة العاملة هذه، لتظل الثقافة التي يُحتفى بها أحياناً، وفي مناسبات، كرنفالية، كما لو أنها لا تعرف التحولات إثر المستجدات، وكأن الثقافة الشعبية موميائية الطابع، أي بصيغة أخرى، لكأن الثقافة في صلتها بالجسد، كصلة المؤخرة الفاعلة في تكوينه، والذي، في نظر (العاملة)، يوجهه وظيفتها، في الأكثر ابتداءً (التخلص من الفضلات)، وما تبقى لا يجب أن يشار إليه، في حدودها.

كلنا شعبيون (من عامة الشعب)، والتمييز إجراء مكري، من جانب المعتدة بنفسها (أي هذه الثقافة العاملة)، وهي تمارس اختلافاً عن الأخرى: الأخيرة، المؤخرة.

في هذا السياق، يتعرض الباحث المغربي مالك شبيل، لجانب مؤثر في الموضوع، أي مواقعية (المؤخرة) في الثقافة عموماً، وحيث تكون الثقافة الشعبية عي الواجهة، عندما يشير إلى نقطتين مهمتين، ليستا مغاربيتين طبعاً، من ناحية النشوء والتداول:

الأولى، تتعلق بمفهوم الاكتناز (عندما تقول امرأة لصديقة وابتغاء الإغراب عن إعجابها بها: «ها أنت مكتنزة! أو «أمك الله بالمزيدا»، فإنها تقصد امتداحها لا شتمها)^(٢٢)، إذ إن الظاهرة هذه ليست مغربية حصراً، وإنما في مختلف الأمكنة، فالجدير بالذكر به، ومن باب التأكيد، هو أن عبارة يتم تداولها كثيراً، وتصنّف بالشعبية، رغم أنها تعني الجميع، مع فارق الحصافة المصّلة، وهي (تسلم ها الطيز)، أي (تسلم هذه المؤخرة!)، وهذه يعني بها: المؤخرة، سواء للأثني، والغالب تكون بمرارة أثوية، لأكثر من سبب مدعوم ذكورياً، أو للذكر، وهنا لا تقال إلا من باب التشبيه، وكأن في هذا ممارسة إزاحة لما هو ذكري إلى ما هو أثوي، أي جعل الذكر في خانة أثوية، للتقليل من شأنه جنسانياً، ومن ناحية ثانية، فإن ذات العبارة، تتضمن مفهوم السمينة، من خلال البروز فيها، والبروز حصيلة اكتنازية، وبالمقابل فإن عبارة (الطيز الناشفة)، شتمة، تشير إلى ضمور المؤخرة، أي خلوها من علامات السمينة، وهذا يعيدنا مجدداً، وبقوة، إلى لعبة

الاستعارة في الموضوع، أي الطابع الولائي، أو المأدبي لما هو موصوف، جانب الطريدة التي تستحق تعباً يُبذل من أجلها، لحظة رؤيتها سمينه، وأكثر من هذا وذلك، فإن المقولة هذه، تمد بنظرنا بعيداً، إلى ما هو أكثر شعائرية، عند التذكير بمفهوم (اللثة: إلية الغنم)، إن سميتها، تتحدد مباشرة من خلال الإلية، ولا يمكن اللية أن تكون عريضة، رحبة، بارزة، ويكون الجسم ضامراً، نحيلاً، وعلى هذا القياس، تستوعب العبارة سلسلة عبارات كاملة، من ذات المنظورة الثقافية ذات الصلة بالمؤخرة، سلباً أو إيجاباً، وهنا تقابل الإلية، مجازاً، بالمؤخرة، أو بالعكس، رغم أن الإلية غير المؤخرة بالمعنى الضيق للموضوع، للغنم (النعجة وغيرها)، ولكنها تمتد إيجابياً، مثلما أن المؤخرة بحد ذاتها، ليست الدبر أو ما يتقدمها، ولكنها مكاشفة، أو كلمة سر، تخص ما وراءها.

النقطة الثانية، تشير إلى الموقع الاعتباري للمؤخرة بالذات، كيف أنها ذات قيمة يُتغنى بها، عندما يمضي المغاربي، في توضيحه لهذا الجانب، بنية مكاشفة المدرك واللامسمي، كما يجب (ليس هذا وفقاً على المغاربة، إذ لم تتوقف اللغة الشعبية، وبالأخص المبتذلة منها، عن التغي، وبطرق مختلفة، بهذا الجزء من الجسد البشري)، وهنا يحاول التأكيد على صحة مقولته هذه (لتذكر فقط طقوس العبادة الموجهة إلى الآلهة الكالبيبيجة (ذوات المؤخرات الجميلة) في العصر الإغريقي — الروماني القديم، وأمثلة أخرى كثيرة)^(٢٣)، والعملية لا تعدو أن تكون تشبيهاً نسبياً، من ناحية الربط بالأرض، بالطبيعة، كما هي طبيعة الأوصاف التي تبقي الجسد في عمومها، والمؤخرة في خصوصها، قرينة الطبيعة: الأرض، وكل ما هو قابل للنمو، أو لضرورة إطرائية، للسبب الأنف الذكر، فالأكثر طراوة، والأكثر مرونة وليونة، وحرارة تموجية، هو الأكثر تكييفاً مع المرغوب فيه، كما هي الأرض الخصبة، السهلة حراثة، والمطوعة للزرع والإنبات، وهذه الصورة، مجدداً أيضاً، تعيد بالذكورة، إلى البعد المؤسّط والمسّطّر فيها، وهي أنها لا تتوقف عند الحرارة تماماً، وفي الأرض الموصوفة، وما في التقابل هنا، من حضور متتابع للزمن الأساطيري، والآلهة التي حملت أسماء قوى طبيعية، تلك لما تزل ماضية في نفوس الذكورين منا طبعاً.

إن المشهد الحركي في المؤخرة، هو الذي يحوّل العلاقة بين الجنسين، إلى ما هو جنساني، كما تقول الثقافة، وإن لم تسم بالحرف، من جهة التقاء مسارات الحركة: صعوداً وهبوطاً في ذات المؤخرة (في محيطها)، ومن ناحية رؤية الوضع الجسمي: صحة

أو مرضاً، كما هي نهاية العمود الفقري، وتجلي الردفين المتلاصقين، وإغراء التالي عند الرجل، لتكون إدارة الجسد الأنثوي، وباعتباره موهوباً ربانياً للذكر (وهذا هو جوهر حكاية التكوين الديني، باعتبار الأنثى من الذكر، ووجهت لأجله، وبدءاً من سفر «التكوين»، ولتعمق ذلك فيما بعد)، ولتكون مميّزة بالطريقة التي تبقى الرجل: الذكر في مقام المتحكم، كما لو أن بقاءها مديرة ظهرها، وتجميد الصورة هكذا، واعتبار المشهد هذا، في مرتبة الصورة النمطية الأكثر ديمومة وتجلي قيمة ذكورية تاريخياً، فلا يعدو الأمام لها، قيمياً، أن يكون متماهياً مع الخلف، وفي المهاد اللحمي للمؤخرة طبعاً، ليظل الرجل: الذكر، المبادر، والقادر على تحديد طبيعة التعامل، ونوعي الحركة، أي كيفية (الالتهام) الرمزي للجسد الأنثوي، وفي الوقت الذي يريد، عندما تتوقف الحركة، لحظة احتوائها، إعلاناً ضمناً عن امتلاكها...

أين هي المؤخرة المذكّرة؟

يمكن المسألة حول هذا الغياب اللافت للمؤخرة، أي ذات الصلة بالرجل، في الأدبيات العربية الإسلامية، أي ما يشير إلى البعد الإيروسي المختلف، إذ من الصعب العثور على أمثلة، تري أن مسألة الموقف من المؤخرة، في طابعها الجنساني، هي مصيرية، وأن وجود افتراقات، أو حالات شواذ، لا يفصح عن أن الثقافة التي يمكن التعرف على مكوناتها، هي ثقافة اختلاف.

بداية، في الشعر الجاهلي، قد يستحيل، إيجاد هذا الجانب، لأن الشاعر القادم من الصُغراء، الشاعر العكاظي، والذي ينشحن بالفحولة، ويتبدى ذكورة، يحمل في داخله صورة الطارد لطريدته، وهذه تكون أنثوية، أو في هيئتها، وتكون الأذان الصاغية، بدورها ذكورية.

يعني ذلك، كما لو أن من الجريمة مكان، تبدّي الشاعر، وهو يتغزل بردفي ذكر، أعني أن يظهر الذكر، مكشراً عن الضرس النابتة، والذي يهيئه للنيل من طريدته: الذكر، ومجمل الشعراء ذكور، وإن وجدت شاعرات، فهن داخلات في نطاق الثقافة الذكورية، بوجهيهما المتعارضين: جنسانياً، ولتعميق الخلاف، لصالح المسيطر في الثقافة هذه.

لاحقاً، يمكن متابعة هذا المسرد الثقافي، النثري، الشعري عربياً، وداخل المدينة، حيث يبقى الإفصاح عن الجسد الهزيل، موقفاً سلبياً، ومن باب الذم، كقول الشاعر:

ليس لها حسنٌ ولا بهجة من المهازيل الطوال السماج
سوداء في عارضها صهبة كأن نديها ضروع النعاج^(٢٤)

هذا التشبيه، لا يأتي من قبيل الرفض للآخر، في النطاق الموصوف فقط، وإنما يبعد أي تفكير في ما يكون عليه الذكر، وما يجب أن يظهر فيه، طالما أن على الذكورة، بعيداً عن كل تعريض بها، وخصوصاً أن الهزال، يمثل ضرباً من ضروب النيل من الأنثى، لأنها يجب أن تكون سمينة، ممثلة الردفين (ري الروادف)، أي متميزة بمؤخرة كبيرة، وأن صفة الهزال، تبعدها عن كل ما يمكن الأخذ بها، على الصعيد الجسدي، حيث الجنسية تجد مستقراً، وموثلاً لها، عبر عروق اللحم، انبساطه، انتشاره في الجانب الذي يجلو للعيان، كما لو أن الهزال علامة نحس، وتوقيع جذب، أو قحط، يستشرف الطبيعة بالذات، وما في هذا التوصيف من تحميل المرأة من عبء ثقيل ووبيل، ويكون الطول ذاته، امتداداً للموقف السليبي من المرأة، في ألا تكون طويلة، بالطريقة التي تكون فيها منافساً ما للرجل، حيث السماجة تترتب على طولها هنا، كما لو أن الطول امتياز ذكوري، ولأن المرأة الطويلة، عندما توجد، تكلف الرجل كثيراً، من ناحية الإجهاد، وفي هذه مخالفة أخرى، لشرط الجمال المنشود والواجب تأصيله في الجسد الأنثوي.

إن الجسد الذي يجب أن يكون في موقع الطريدة الذكورية، هو ضرورة تجلي الجسد الأنثوي هذا، قابلاً لقنصه، وهو في موقع الممكن الذكوري، كقول أبي نواس:

من فاطر العينين يتعب خصره ردفٌ ثقيل^(٢٥)

النظر الفاتر، والردف الثقيل، هما علامتان فارهتان، تنبضان بالرغبة الذكورية الطافحة، وخصوصاً لحظة التمعين في كل من النظر الفاتر، والردف الثقيل، وإمكانية تبادل المواقع، ليكون الردف الثقيل ذاته، فاطر الحركة، ويكون النظر أقرب إلى مناظره، وما في المشهد الاثنيني هنا، من إبراز للجمال الحسي: الجسدي، الممكن للذكر من أن يستحوذ متعياً، كما هو لذتياً على بغيته، وعندما نمد بوعينا الحسي إلى ما هو أبعد من ذلك قليلاً، تكون حرارة المؤخرة السمينة، هي ذاتها المتوسطة (كما هو الماء الفاتر: مرج البرودة

والسخونة، يلتقيان هنا)، وهي كمفهوم لمسي، تذوقي، استمرائي، تقابل فتور النظر، غواية للآخر، في أن يتقدم من جسده النمط أنوثة، ويكون التمتع به، على مستوى العلاقة، موازياً رمزياً، لما هو متصرف به استطاعياً....

ولأننا بصدد أبي نواس «٧٦٢ - ٨١٤ م»، والأشهر من أن يعرف، يمكننا النظر في ما أتاه، من ناحية الذكورة المحوَّلة، فأبو نواس ثنائي التحويل في مطلبه التغزلي والجنساني، إذ يجمع بين الجسدين: الذكر والأنثى، وخصوصاً المرد من الذكور، حيث تكون مؤخرة الأرمدة، بصورة لافتة، مصدر متعة له، إلى جانب تمتعه بمؤخرة الأنثى، وهو يتخيل ما هو أمامها.

أبو نواس هو شاهد مديني، وإن كان يتحرك على تخوم الصحراء، أو البادية، وكما تقول كلماته، وهو إذ يدمج بين الردفين، كما في المزج بين الخمر والماء، فإنما يعيش تجربته الحياتية أكثر من سواء، رغم كل ما يمكن أن يتعرض له من اتهامات، تطاله في عمق ذكوريته، لكنه في ما استشعره، وهو نديم الخلفاء (الخليفة هارون الرشيد قبل سواء)، وشاعر الأخير الأثير، كان يعزز حضوره، بمعرفته التي لا ترتعن لما هو سائد، بقدر ما ينفث بكليته على المجتمع، معزراً حضوره الجسدي، وهو يكشف المتعة، أو اللذة الجسدية، دون التنبُّه لأي قول يجرحه، أو يقلل من مقداره.

أبو نواس شاعر، شاهد على تحولات المؤخرة، على القاسم المشترك بين هو جنساني هنا وهناك، داخل المدينة، حيث يمكن التنويع في مصادر اللذة، لأن المجتمع يهتئ لذلك:

هذا غلام حسن وجهه ليس له من خلفه آخره

رب فتى دنياه ليست له من خلفه آخرة وافر^(٢٦).

وفي مكان آخر:

ومعتدل الروادف ذي انخناث بمحجر عينه يُدْعُ السقام^(٢٧).

وفي مكان ثالث، من خلال اللعبة المجازية، أو لعبة الكناية:

لا أركب البحر حذار الردى للبحر أهوال وأمواج

والبر لا زلت له سالكاً لي فيه، ولا في البحر، منهاج
لست بولاج على جارتني لكن على ابن الجار ولّاج...^(٣٨)

إن القيمة التاريخية لكل قول أدبي، شعري أو نثري، تؤخذ بعين الاعتبار، وغياب الأمثلة التي تقارب هذا الغياب لما هو ذكوري ذكوري، هو حضوره في صمت، وليظل حكم القاعدة أبقى.

وفي وسع القارئ، أو المعني بالموضوع أن يسائل نفسه، أو يتساءل، عن هذا الغياب اللافت لاسم نسائي، يعتر عن وجهة نظره، إزاء أكثر القضايا تعقيداً، عن هذا التجلي للصوت الذكوري؟

هذا، يرجع، في طبيعة الحال، إلى ذات المعضلة، عندما تكون اللغة، وقبل كل شيء، مسألة تملك، تميز الرجل عن المرأة، وعندما يكون كل من الحضور والغياب، لهما الصلة المباشرة، بمسار اللغة، إذ لا يكون التاريخ إلا التجسيد اللغوي لما هو معاش واقعاً، وبالتالي، فإن عملية التعبير عما هو جنساني، يظل ممهوراً بهاجس السيطرة، واعتبار الموضوع الجنسي، وكل ما يخص الجسد، في عموم تجلياته، من إنشائيات اللغة التي ترد في مصدرها الرئيس إلى اللغة، وتقعدها.

إن المثال المظهر لأبي نواس، أكثر من غيره، وهو يمارس توزيع مهام، بالمعنى الجنساني، بين كل من الذكورة التي تحدد هدفها، وتلك التي تخالف حقيقتها، أعني أنها تجعل من ذاتها هدفاً لها، لهو ذاته المثال المثير للمفارقات، عندما يكون الصوت الخارج، والمحسوس به، عبر اللغة، والصائر كلمات، وشاهداً على حقيقة، أفلتت من سلطة الرقيب، من داخل اللغة هذه، هو الصوت الكاشف، لهذا التفاوت الكبير، بين تلك التكشيرة التليدة، تكشيرة من ذات الجنس، برؤية مثيلة (في الحب المثلي)، ومن باب التباهي بالذكورة وأمثلتها، ليس في وسع المرأة الصعود إلى مقامها، وتلك التكشيرة الأخرى، والمرفقة بالذبذبة الصوتية، التي تعتر عن توتر من الداخل، لأن ثمة طريدة أخرى هذه المرة، من جنس آخر (جنس ثاني، بحسب تعبير سيمون ديوفوار)، وفي هذه، يكون التعبير عن المشاعر الذكورية، وإمكانية إظهار الطريدة، ومن الخلف، وهي في تمام شحمها ولحمها، ومحاولة التغزل بالواقع في المصيدة الذكورية، ربما حقاً معتبراً للرجل هنا.

نعم، في الشعر، قبل النثر، كان للجسد حضوره، انتشار مؤثراته، لأن حضور الغريزة وتوجهاتها، كانا يتأصلان في صلب الحياة اليومية لكل من الرجل والمرأة، ولكن، على الأرض، كما فيما يتجاوز الرئي، فإن جملة المدونات، أو الآثار المريئة، والتي تعنى بما هو جنساني، تمارس لعبة الخفاء والتجلي: الذكورة الظاهرة في الواجهة، ذكورة طافحة بالمغامرة، بالحركة الدائبة، فلا تكون مؤخرته جليلة، لأن الضرس والعين يتحدثان هنا، والأنوثة المادة الرئيسية التي يدخل بها في نطاق الطاعة الرعوية، إن جاز التعبير، إذ على الجسد الأنثوي أن ينبري، بالطريقة التي تستوجبها رغبات الرجل، في سلطته الذكورية، مشهداً مؤخرتياً، وفي الخلف المعكوس، لا يمكن رؤية وجهها، كما يجب، لأن عليها أن تستمر هكذا دلاليًا، كونها هنا: ثدياً وفخذاً ليس إلا!

ومن يحاول مكاشفة الحراك الدلالي لمفهوم المؤخرة، وكيف أنها، كما هي سوق البورصة، سوف يتلمس هذا التداخل، بحسب المكان والزمان، ولكن سوق البورصة تظل في الواجهة، وأن العلامة المميّزة لهذه السوق، هي طغيان العملة الأكثر اعتباراً، وهنا تكون الذكورة، بحيث إن الأنثى، تُدار، وتساير لكونها المحكومة ضمن علاقة، متفرعة، وتغطي مساحات واسعة داخل الثقافة المريئة، والمستترة، من جهة حركية اللغة من الداخل، وكذلك المجتمع، والتفريق المفصلي بين الجنسين، ولكن، مجدداً، تحمل المؤخرة، مثلما تجسّد سلبية النظرة إليها، وتدمعها بما هو أنثوي، وهذا ما يُلاحظ في الوعي الشعبي، وحتى في القطاع الثقافي الرسمي مجازياً.

إن عودة إلى ثنائية الردفين، مكوّني المؤخرة، تسمح لنا، بالتعبير عن مهاد ثقافي واسع الأرجاء، ما زال مستيراً للكثير من المشاعر والأحاسيس، في نفوس العامة والخاصة. كيف؟

إذ من الأولويات الواجب النظر فيها، هو هذا التقابل بين الردفين، الذي يشير إلى علاقة مستحقة للتأمل في بنيتها اللحمية، وما يقوم على العلاقة هذه، من تصورات وتقديرات، تجمع بين البعدين: الحيوي والثقافي، بحيث إن الحيوي: البيولوجي، تحديداً، يصوغ مبتدأ الشهوي، مثلما الثقافي يُعلم مختتمه السيميائي، إذ ليس في المنظور الجسدي، أكثر من سلسلة تداعيات الرغبة، من القدرة على المتابعة في كيفية ترسيم حدودها، وتعيين ممرات الرغبة داخلاً وخارجاً، عندما تكون السمنة، في مستخلصها الاقتصادي والاجتماعي،

تعويذة مطلوبة، كشفاً لذين، لا يمكن تسديده، لأن الرغبة في اللحم، وقد تجاوز ماديته الحيوية، تظل قابلة للتجديد، للتسليف، وللشعور بما هو خصبي، وها هو الجسد يكون ماثلاً أمام العين، ها هو الكون يمور برغبة الجسد مقابل الجسد، في سياق تجلي العلامات، بين الذكورة السابرة، والأنوثة الفائرة، إن جاز الوصف هذا.

إن الغنى والفقر مفهومان لحييان، يحملهما أو يمثلهما الجسد، وقد تنوعت وظائفه، بحسب الجنس تاريخياً، وما اللغة إلا القوائم مقام التخديم وحتى الترميم، طالما الثقافة تتفعل مكانياً، إذ ترتد الطبيعة ذاتها، إلى هذا المتحرك في الجسد، أو المتصور أنه يتحرك في نطاق نسيج الحي.

إن قابلية الجسد لليونة والمرونة، أو الندادة، هي قابلية مستعارة، لأنها سمات الأرض المشبعة بالماء، أي بالخضرة، أو بتأمين كل لوازم الحياة المرفهة، والذكورة أحالت الجسد طويلاً إلى ملاء طبيعي، في تنوع أطاريحه تراباً ناعماً وماءً فراتاً وهواءً عليلًا وخضرة مشتهاة...

والتقابل بين السمينة والنحافة، هو في واقعه، تعزيز للجسد السمين، للحياة في عطائها، وثمة أمثلة عديدة، يقدمها الراغب الأصبهاني، في هذا المضمار، كما في:

ومخملة باللحم من دون ثوبها تطول القصار والطوال تطولها^(٢٩).

وفي مثال آخر:

تراك سرققت قدك من قضيب أم استوهبت ردفك من كثيب

وفي مثال سواه:

إذا مشئت سالت ولم تدحرج كما جرى الجدول بين الأفلج

ولعل قول الأعرابي الآخر، في وصف المرأة المثالية حسناً وجمالاً، هو المكمل للمطلوب، وهو يصف امرأة (عذب ثناياها وسهل خذاها ونهد ثدياها ولطف كفاها، ونعم ساعداها وعرضت وركاها والتفت خذاها وخدلت ساقاها فتلك هي النفس منها..)^(٣٠).

والحديث يطول في هذا الحيز اللحمي القابل للتوسع، وهو عصي على التحديد، من

ناحية تنوع الأمثلة، ولكنها في مجموعها شهود عيان للجسد، من جهة تنوع، أو تغير الألفاظ أو التراكم، وتشابه المعاني، مع تفاوت الرؤية الحسية، أو القيمة الذوقية في الموصوف، إذ تبقى المرأة بكامل جسدها مراحاً لذكورة، تتقدم بكامل عدتها في القنص بالرؤية والكلام والتعبير الضمني، مثلما أنها تنهياً باستمرار لمكاشفة الجسد الأنثوي هذا، استمتاعاً به، وتوقيفاً للجسد بعلامته الفارقة: المؤخرة، تعييناً لمسلك الذكورة بالذات، والشهية المجددة للجسد الموسوم بالنعمة، علامة اطمئنان للرجل، أو قابلية للتكيف مع المكان، كما لو أنه التاريخ المدون، في أرحاب المكان هذا...

الهوامش

- (١) انظر (شرح المعلقات العشر)، صنعة: الخطيب التبريزي، تحقيق د. فخر الدين قباوة، دار الأصمعي، حلب، ط٢، ١٩٧٣، ص ٥٤ - ٥٦، ولا أظن، أن التبريزي، وهو يحاول التقريب بين القارئ والذين يشرح قصائدهم، يبعد عن مهوى رغبات امرئ القيس، في ما يصف، وما يريده من الوصف، بقدر ما أنه يساهم في تعزيز العلاقة الإيروتيكية هذه، كما يشي شرحه.
 - (٢) انظر ديوان النابغة الذبياني، شرح وتعليق د. حنا نصر الحقي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٢، ١٩٩٦، ص ٧٠ - ٩٢.
 - (٣) انظر: شرح ديوان لبید بن ربیعۃ العامري، قدّم له وشرحه: ابراهيم جزّيني، دار القاموس الحديث، بيروت، د. ت، ص ٤٦.
 - (٤) انظر حول ذلك «شرح ديوان الأعشى الكبير» ميمون بن قيس، تقديم ووضع هوامش وفهارس د. حنا نصر الحقي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٢، ١٩٩٢، ص ١٧٨ - ١٧٩.
 - (٥) انظر، في المصدر نفسه، ص: ٢١٨ - ٢٧٩ - ٢٨٠ - ٣٠٥ - ٣٠٦.
 - (٦) انظر حول ذلك: ديوان عمر بن أبي ربیعۃ، تقديم ووضع هوامش وفهارس د. فايز محمد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٢، ص: ٦٨ - ١٢٩ - ١٣٨ - ١٣٩ - ١٧١ - ١٨٧ - ١٨٨ - ١٩٢، وانظر المزيد، في المصدر ذاته، والمكرر في أكثر من صيغة، ص: ٢٣٢ - ٢٥٣ - ٢٦٦ - الخ...٣٢٨.
 - (٧) انظر حول ذلك: أخبار النساء في كتاب الأغاني، لأبي الفرج الأصفهاني، جمع وشرح عبد الأمير مهنا، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ط٣، ١٩٩٦، ص ١٣ - ٣٧ - ٦١..
 - (٨) ديورانت، ول: قصة الحضارة، الجزء الأول، من المجلد الأول، ترجمة: محمد بدران، جامعة الدول العربية، ص ١٤٣.
 - (٩) التجاني، محمد بن أحمد: تحفة العروس ومتعة النفوس، تحقيق جليل العطية، منشورات شركة رياض الرئيس، ليماسول، قبرص، ط١، ١٩٩٢.
- ولأن هذا الكتاب له مكانته الأثيرة، في موضوعنا، وبدءاً من العنوان، حيث العلاقة لافتة بين مفردة (العروس) وكيف تكون (تحفة)، وهذه المفردة لها وقعها، من جهة العراقة التاريخية، الدلالة على الماضي، في جمعها بين مناقب عدة، يؤخذ بها، نظراً لأهميتها الكبيرة، كما هو شأن مفردة (المتحف) اليوم، كما لو أن العروس يجب أن تتضمن مناقب، تشدها إلى ما كان شاهداً على حيوية مجتمع، أعني ثقافة، وهي هنا جسدية، معززة والنفوس التي تعنى بها، لتعيش متعتها، أعني ذلك الربط بين العروس وكيف يجب أن تكون مقاماً في النفوس، والتحفة التي توظفها، والمتعة التي تترتب على التحفة هذه... لا بد من التنويه، إلى الصورة المنشورة على غلاف الكتاب، وهي في الأساس لوحة فنية، للفنان «مايكل لويس»، كما جاء ذكره في الداخل، ومهما كان الموقف المعتقدي من حقيقة صورة: لوحة فنية كهذه، فإنها تكاشف الكثير مما هو مقروء في الداخل، داخل المرأة، كما هو مطلوب فيها توفّره، فهي كتلة نابضة، صاعدة من اللحم، كما لو أن هناك أصيص ورد، يكون الأبرز هو الجانب المتعلق بالمؤخرة، أو منطقة الردفين، وبشكل مبالغ فيه، ولكنها مبالغ، تؤكد حصافتها، لأنها تشكل امرأة ذات عمق،

لكونها تظهر ما في الداخل كثيراً، حيث اليدان مسبلتان، ورفعتان، لعطائهما، وحتى الوجه، ليس محبباً، والشعر مضفور إلى الأعلى، ويظهر الجسم كله، ومن خلال اللون الأسود، مداماً العينين، من خلال الخاصية التي تبقى المرأة امرأة، في نطاقها الثقافي الدلالي.

- (١٠) انظر حول ذلك، في المصدر نفسه، ص: ٢١٣ - ٢١٩.
- (١١) لئلا أعتبر ما أورده، إبداعاً مني، لا أذكر أين قرأت عن هذه العلاقة، أي عن أن الابتناسمة قد تكون، في الأساس، تلك التكشيرة التي تتميز الحيوان المفترس: الضاري، لهذا أكتفي بهذا التنويه، ومع عدا ذلك، أحاول التحرك في حدود موضوع، لا أظن أنه تم التعرض له مبحثاً، ومناقشة، ومحاولة إحاطة. إنني، في الحد الأقصى، أقدم افتراضاً هنا، ليس إلا.
- (١٢) تعرضت لهذه النقطة، في كتابي (الشيق الغرم...)، مصدر سالف ذكره، ص ١٨١ - ١٨٥.
- (١٣) النفزاوي: الروض العاطر في نزهة الحفاط، تحقيق: جمال جمعة، منشورات شركة رياض الرئيس، ليماسول، قبرص، ط ٢، ١٩٩٣، انظر/ الباب الحادي والعشرين منه، ص ١٧٥، وما بعد.
- (١٤) انظر، فيليب كامبي: العشق الجنسي والمقدس، ترجمة: عبد الهادي عباس، دار الحصاد، دمشق، ط ١، ١٩٩٢، ص ١٢٠.
- (١٥) الليندي، إيزابيل: أفروديت «حكايات ووصفات وأفروديتيات أخرى»، ترجمة رفعت عطفة، دار ورد، دمشق، ط ١، ٢٠٠٠، ص ١٦ - ٣١ - ٦١ - ١٠٨.
- (١٦) المصدر نفسه، ص ٥٧.
- (١٧) الليندي، إيزابيل: في مصدرها السالف الذكر، ص ٦٨.
- (١٨) المصدر نفسه، ص ٧٠.
- (١٩) انظر عبد الملك بن حبيب: كتاب أدب النساء الموسوم بكتاب الغاية والنهاية، حققه وقدم له ووضع فهارسه: عبد الحميد تركي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط ١، ١٩٩٢، ص ١٨٠.
- (٢٠) انظر في الكتاب المنسوب إلى الجاحظ: الخناس والأضداد، تحقيق وتقديم: فوزي عطوي، الشركة اللبنانية للكتاب، بيروت، ط ١٩٦٩، ص ١٣٠.
- (٢١) السيوطي، جلال الدين: رشف الزلال من السحر الحلال، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، د.ت، وكل الإحالات المرجعية اللاحقة، تخص هذه الطبعة.
- (٢٢) انظر مالك شبل في: الجنس والحريم روح السراي «السلوكات الجنسية المهمة في المغرب الكبير»، ترجمة: عبد الله زارو، منشورات أفريقيا الشرق، المغرب، ٢٠٠٧، ص ٧٦، ولعل تفصيل العنوان هو الذي يظهر المفارقة، ويحصر العنوان الرئيس الأكثر تشديداً عليه، كما لو أنه الشامل للآخر، وما في التركيبة العنوانية هذه، إن جاز المعنى، من روح غرائبية، كما لو أن ذلك يشكل تنويعاً وتنبيهاً إلى أن الموضوع كامن في الموقع الخلفي من الحقيقة...
- (٢٣) انظر في المصدر نفسه، ص ٧٦.
- (٢٤) انظر شهاب الدين أحمد التيفاشي: نزهة الألباب فيما لا يوجد في كتاب، تحقيق: جمال جمعة، منشورات شركة رياض الرئيس، ليماسول، قبرص، ط ١، ١٩٩٢، ص ٤٨.
- (٢٥) في المصدر نفسه، ص ٨٣.
- (٢٦) أبو نواس: النصوص المخرمة، تحقيق: جمال جمعة، منشورات شركة رياض الرئيس، ليماسول، قبرص، ط ١، ١٩٩٤، ص ٦٤.

(٢٧) المصدر نفسه، ص ٧٦.

(٢٨) في المصدر نفسه، ص ١٠٤.

وللتوضيح، فهو ذاته يقول في مكان آخر:

وقول قلته فأصبْتُ فيه ولم أحفل مقالة من لحائي

عناق الغانيات أُلذّ عندي وأشهى من معانقة التنان

في المصدر ذاته: ص ١٤١.

يعني هذا، عدم اعتبار أي مثال شعري، بمثابة الحجة المقامة على مصداقية موقف ما، من قائله، إنها اللحظة الشعرية التي تجسد الحالة الشعورية للشاعر، وتوجه الرغبة، وطابعها النفسي، ولكن: في مجمل الحالات، يكون الشاعر، مأخوذاً بالجانب التعددي، في ما يشتهي وينتهي عنده، طاملاً الذكورة في تشكيلها الثقافي تنوع رغبات، في حين أن المرأة هي وحدة رغبات، تكون مضافة إلى قائمة رغبات الرجل، كما هو بنیان المؤخرة الدلالي هنا.

(٢٩) انظر الراغب الأصبهاني، في: محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء، دار مكتبة الحياة،

بيروت، د.ت، م ٢، ص ٣٠٤.

(٣٠) المصدر نفسه، ص ٣٠٤ — ٣٠٨ — ٣١٠.

المؤخرة الراقصة

(كذلك كان هناك أنصار لراقصة معروفة تمسوا لها
فعددوا محاسنها وتباهوا بسرعة اهتزاز ردفها
وروجوا شائعات مضادة لراقصة منافسة فخطوا من قدرها
فأشاعوا الأقاويل عن تهديل بطنها وتنديها
أو سماجة التوائها على نفسها)
«وليد إخلاصي: دار المتعة، ص ٦٠»

رفع الستار التاريخي

في كتابها (الرقص المصري القديم)، تقول إيرينا لكسوف: (قُلْد الراقصون في كل الأمم
وفي جميع الأزمنة حركات الحيوانات)^(١)، وهو قول ليس بجديد، إذ يقول بليخانوف:
(من المعروف أن المتوحشين يعيدون في الرقص حركات مختلف أنواع الحيوانات). لكن
بليخانوف لاحقاً، يربط بين الرقص واللعب، ومع العمل، ومن خلال الإيقاع، وثمة مثال
يمكن إيراده، وهو يخص المرأة الأسترالية، وكيف أنها تصور (في الرقص كيفية اقتلاعها
من الأرض جذور النباتات... الخ)^(٢)، ولعل تأكيداً كهذا، يرينا الكثير من الأمور المتعلقة
بالرقص باعتباره، ومن حيث الأصل، مستنسحاً، بطريقة ما، من الحيوان، أو يقربنا من

الأمر هذه، تلك التي تبقى تاريخ الرقص دون ما هو مدوّن عنه، وخصوصاً أن الكثير من الأمثلة، تقع نطاق هذا التاريخ.

وإذا كنت قد افتتحت موضوعي هذا، بأكثر من استشهاد، فأنا على اقتناع بأن أمثلة كهذه باتت واضحة في ذاتها، لدى المعنيين بموضوع الرقص، وكيفية تطوره، وعلاقته بالإنسان، وهو في حالة التنقل من مكان لآخر، أو الاستقرار في المكان، ونوعية عمله فيه، لأن ثمة الكثير من المصادر الكتابية، وسواها، هي في متناول اليد، عدا المسموع منها:

كيف أن الرقص هو مفهوم لعبي.

كيف أن اللعب يحيل إلى العمل.

كيف أن العمل يرتبط بالحياة المطلوبة.

كيف أحيل المرأة إلى متعة، تجسدت الحياة هذه، لتكون رقصتها المعروفة بها كثيراً، تمثيلاً لما هو حياتي، بينما الرجل: الذكر هو في الخلف، هو متابعتها، فكأن العبور إلى الحياة، يكون عبر مؤخرتها: امتلاكاً رمزياً، ومن خلال النظرة إلى هذه المؤخرة واقعاً وتصوراً.

إنما الذي يهمني، هو محاولة الإجابة عن الأسئلة التالية: وماذا وراء تقليد الحيوان في الرقص أولاً؟ هل الموضوع يتوقف على مجرد التقليد، أم يتجاوزه؟ لكانه يتحرك في اتجاه واحد، وليس في أكثر من اتجاه، من ناحية الظاهر والباطن فيه. وماذا في وسع الرقص أن يقدم لنا، بصدد الجسد البشري، على الصعيد الجنساني؟ ترى، أين هو موقع الحيوان الرمزي — الدلالي فيه؟

في ذات الكتاب، تشير، إيرينا، كيف (كان الرقص في مصر القديمة جزءاً لا يتجزأ من الخدمة الدينية، كما كان في بقية الأمم)^(٣)، وهذا يعني أنه يمكن التوسع في مفهوم الرقص، وربطه بالجسد، وبالتالي، فإن وراء الرقص ما وراءه، من حيث إنه يتضمن الكثير، مما يصدم الآخرين، من المعنيين به، أو الذين يحاولون حصره في نطاق محدود، لأسباب معتقدية وفكرية وتربوية... إلخ.

يبدو الرقص قرين الإيقاع، وهذا بدوره ليس بجديد، لأن مفهوم الإيقاع، صار فضفاضاً، إلى درجة أنه صار في وسع أي كان، أن يطبقه على أي شيء، إذ لا يوجد نشاط، أو تصرف، أو حركة، أو سلوك، مهما كان طابعه، إلا وكان الإيقاع ناظماً له، فالكون في مجمله يعرف إيقاعياً، وهو يتضمن سير الكواكب السيارة، والنجوم، والعوالم الخفية، أي إن ثمة انتظاماً، لو أنه عرف داخلياً، لأمكن الكشف عن أشياء كثيرة، كانت حسرة، وما زالت، لدى: خليفة الله على الأرض.

مما تقدم، يظهر أننا جميعاً داخلون في نظام الإيقاع الكوني، وأن ما نقوم به، أو نتفكره، أو نتنشط من خلاله داخلياً وخارجاً، حتى لو كنا بمفردين، نكون محكومين بهذا الإيقاع القدري، وأقول (القدري) ظاهراً، لأن لا مفر منه، طالما أننا من المهد حتى اللحد، نتبع نظاماً يتولف عبره.

هل يعني هذا، أن كل ما قمنا به، حتى الآن، هو نتاج هذا النظام الأكثر من اعتباره حركة زمكانية، لكون التسميات تأتي منا، نحن، بغية تفهم أكبر وأعمق لما نحن عليه وجودياً، وحياتياً، أننا في زمام أمورنا، نسمي أشياءنا، وموضوعاتنا، وننجز أعمالنا، بينما هي تكون مسجلة علينا، أي نكون نحن أدوات النظام هذا: موضوعات ضمن موضوعات؟!

لا يمكن الجزم بذلك، حتى لا يقال إن كل ما نهتمس به، أن ما أقوله هنا، وما يمكن لأي كان أن ينشغل بأمره نفسياً، يتبع حركية النظام الكوني، بعلامته الفارقة الكبرى: الإيقاع، ليكون المترتب، على كل قول، أو نشاط مصرح به، أو صامت، خارج نطاق المسؤولية المباشرة للذات، إن الذي يمكن التوقف عنده، هو أن ثمة ما نعيشه، ما نعتبره كذلك، وهو أكثر رحابة معنى من كل ذلك، أن هذا الرقص الذي قيل فيه الكثير، يمكن التماس المزيد مما يعيننا باسمه، ومن خلاله.

وبصورة مباشرة، أقول: إن هذا الرقص الذي قيل، وما زال يقال، ويكتب فيه الكثير، على تماس مباشر، بحقيقتنا الجسدية، وأن جسدنا، يفتح على الكثير مما قد يصدم، من يريد الرقص، خارج هذا النطاق الذي أريد البحث فيه، ومن جهة توجيه الأنظار إلى المؤخرة: مؤخرة الجسد.

ورجماً، كان من باب الطرافة، إبراز قول، كهذا: أن تعرف عن الرقص أكثر، فتش عن المؤخرة!

ثُرَى ما الذي تخفيه هذه المؤخرة المتجاوزة تاريخياً، حقاً، لحدود تاريخ آدم نسبياً؟

لأكن على بينة، وهي أن الرقص الذي يتقدم به جسد الكائن البشري، وبطرق مختلفة، باتت مذاهب متفرع بعضها عن بعض، هو الذي يقيم تفاوتات قيمية، تبقي الجسد، في حدود المتاح منه، دون حقيقته، باعتباره الجسد المتجاوز لتاريخه، وهو يظهر كينونة رقص بامتياز!

علامة إيقاعية على المؤخرة

لا بأس أن أستعيد هنا ما أوردته إيرينا في كتابها، أن أتساءل مع ما قالتها، وفي إثرها بليخانوف:

حسنٌ، هو صحيح، عند ربط كل ما نقوم به بالمحاكاة أساساً، ولكن، أليس هناك ما هو أبعد من المحاكاة، هذه التي تشكل بدورها إيقاعاً مأخوذاً من إيقاع؟

يبدو الإنسان عارياً في ساحة التاريخ، ووسط الملاء الكوني، وهو يراقب ما يجري حوله، يتحسس الحركة البصرية، والسمعية، يشاهد ما يجري، يمعن النظر، يتلمس جسده متأثراً بما يرى، حيث كل شيء من حوله يتحرك، وفي نظام طبيعي، والحيوان المفاقر له، من ناحية الدونية الطبيعية، بدورها لها شأنها، وكما يقوم هو، رغم أن الطبيعة تشمل الجميع، إذ تُخضعهم لنظامها، إنه في الحالة هذه، يستخر المتاح له طبيعة، يتحرك وفق هوى طبيعي، يلتزم النظام المناسب له، وهو امتداد لما هو طبيعي تماماً. نعم، هو يتابع سلوك الحيوان، وفي نظام كوني لامتناهٍ، وثمة ما مهم جداً هنا، وهو أنه يستجيب لنداء الأفاصي فيه، وهو كليته الكونية، ويقدر ما هو معطى له قوة، وإمكانات تصرف، وعلى أرضية إيقاعية تماماً، أي إنه بالقدر الذي يرى، ويحاكي، إنما يستمد القوة التي لها سهم فيها، ضمن علاقة (تثاقفية) صامتة، إنه هنا، لا يقلد الحيوان، عندما تسمى حركته رقصاً، طالما الرقص في أساسه نشاط، والنشاط حلقة من حلقات حركات الجسد، في

مواجهة المستجدات، أو الظروف، بقدر ما أنه يعيش تلك الوضعية التي تهيئه لأن يستمد ما يعينه، بصورة طبيعية، فيكون الكائن القادر على التكيف أكثر في كونه المعلوم بصورة ما.

ثمة ما هو أبعد من حدود المحاكاة، لأن المحاكاة، أشبه ما تكون بفاصل منشط، بمحفز دلالي، مرئي، أو محسوس، أو منبه، في حدود الإمكان الذاتي، للانتقال إلى الحركة اللاحقة، لتكون المحاكاة ذائبة كفعل، داخل فعل أوسع، يخص هذا الكائن البشري، ويميزه عن سواه طبيعياً.

هنا، هنا بالذات، يمكنني التشديد على العلامة الإيقاعية على المؤخرة!

ما هي هذه العلامة، وربطها الذي تحدد موقعاً بالمؤخرة؟

إن الإيقاع الذي قيل فيه الكثير، مثلما كتب فيه الكثير، يدفع بنا إلى أن التشديد على هذا القول، وهو أن المؤخرة تكون، في موقعها الثابت والمتحرك، حالة الفصل والوصل بين مختلف أجزاء الجسم، أو الجسد البشري، أن المؤخرة التي تشكل في حالتها المنظورة الحد الأقصى امتداداً عمودياً، حيث يمكن الجسد البشري أن (ينكسر)، أي يمتد بعد ذلك أفقياً، وهنا يستعيد (طفولته) الحيوانية، وقد جاءت استقامته لاحقاً، بعد زمن طويل بالتأكيد، وأن نقطة القوة والضعف، كامنة في هذا الجانب المؤثر في كينونته، وأن تاريخه هو ذاته، يدخل في نطاق ما أسميه بتحسين وضعه الجسدي، أي كيفية الحرص على مؤخرته، بهذيبها، إن جاز التعبير، وأن علاقته بمؤخرته، هي التي تحدد الكثير مما يمكنه التميز به، كذات، وكعلاقة اجتماعية مكشوفة، وتوضع جنساني، يمكن تحديد نوع الخطاب القيمي الذي يعزز مكانة الإنسان، أو ينقصها.

أقول هذا، وأنا أحاول مقارنة نوعية العلاقة التي تحدد كيفية تواصل الرجل مع المرأة، باعتباره ذكراً، والأخرى توجه أنثى، وأن هذا الذكر المعروف به أكثر استقامة: استواء، يحيل المرأة إلى جسد قابل للانحناء، للتي، للتشكيل، من خلال مرونته، وثباته المزعوم في المكان، والأخطر، من خلال تسييره الجسد الذي لا يمكنه الاستقامة، أي غير النقابل للاستواء، لتكون المؤخرة التي تعمم عليها كعلامة فارقة، تجريداً لها من صفة الموازنة، إبقاءها المؤخرة الراقصة الممتعة له.

ليس مأخذي على المعني، بسبب كونه يتحسس من مؤخرته، أو لأن أمثلة حسية معينة، هي التي تخنني على الخوض في غمار هذا الموضوع الشديد الحساسية، ووفق هذا التوجه، وإن كان هذا يشكل أمثلة حية، لا ينبغي غض النظر عنها، إنما هو انهماكي، بما يعنيه الآخرون، موضوعاً لا يستحق النظر فيه، وفي الحد الأدنى، وهذا يحقّزني أكثر، للبحث في مكشّفات هذا الصد ومقوماته، أو حتى العنت، وما إذا كان هناك، من أسباب فاعلة، أو مبررات وجيهة، تنير عليّ طريقي أكثر، حيث الموضوع يحتفظ بجذته، وطرافته السالفة الذكر، إن مأخذي هو على هذا التبخيس لحق لا ينبغي تناسيه، أو عدم المطالبة به، لأنه يعنينا، معرفياً على الأقل، حق المؤخرة التي لا يمكن أيّاً كان، أيّاً كان! إلا ويكون شديد الحساسية منها، يعيش هاجسها هنا وهناك، ويتفاوت معلوم، كما هو المختلف بين الأشخاص، بحسب هواياتهم، ووظائفهم، ومعتقداتهم، ولكن، ليس في مستطاع أي من هؤلاء، أن يتنكر لمؤخرته، وهو يسميها بمنطقة (الردفين)، أن تغيب عن باله، في علاقاته مع الآخرين، أن يتجاهل خصوصيتها، وهو مرئي كثيراً من خلالها، موضوع تحت المراقبة، دون أن يحيط علماً بكل ذلك، كما تقول قدراته النسبية جداً، لخطورتها عليه، ولأنني، أكثر من هذا وذاك، وامتداداً، لما تقدّم، أتعرض للمعلّم الجنساني، الذي يضرب طوقاً مكيناً حول المؤخرة هذه، بجعلها انقسامية، متفاوتة، ولكم تمرّر قيم، وتسجّل مواقف، وتلون ثقافات، في الحدود الضيقة لهذا المعبر الجسدي، وهو ما يخبرنا صاحب المؤخرة بالذات، وأن الرقص الذي تظهره المؤخرة، حتى لو شملت الاهتزازات مناطق أخرى جسمى، يرتد إليها، لتقويمها كثيراً.

تُرى هل ينحصر الرقص في إطار اللعب حصراً، وأن اللعب في أساسه كان عملاً، أو استلهم من العمل الجدي، كما رأينا؟ وهل في المستطاع، توسيع مفهوم العمل هذا، ليشمل تاريخاً غير مسجّل، ذلك التاريخ الذي أردته، من خلال ما افترضته، أي حين حاولت ممارسة تأويل جنساني؟

قد لا يكون في إمكان أي كان، أن يتقبل، وبسهولة، هذا الربط، بين فاعلية الرقص، وتوجيه الأنظار إلى الواجب إدراكه، في محيط المؤخرة، أن تكون المؤخرة، كلية الحضور في العمل؟

إن كل ما يخص هذا التمرحل التاريخي، بصدد الجسد، وموقعه في التاريخ، على صعيد

الخبرة الحياتية، لا يخفي عن النظر (نظري أنا هنا)، عما أردته عنواناً بارزاً، وهو أن هذا التبادل في القيام بأي نشاط، أي أن تكون المرأة هي مكتشفة الزراعة أساساً، أو تكون النار بالذات، اكتشافاً أنثوياً، وأن يكون الرجل، لاحقاً على ذلك، ومن ثم متسلماً دفعة القياد التاريخي للعائلة، وللمجتمع، منذ زمن طويل، وأن تكون الحركات التي تميز الجسد، جسد البدائي، ويُذكر الرجل ضمناً هنا، لأنه كان المعرّف به صياداً، رغم وجود آلهات للصيد (نذكر ديانا، على الأقل)، فإن هذا، يدفع بنا، وفي هذا السياق، إلى القيام بنوع من الترتيب للمسألة برمتها، ومقاربتها من جديد:

إن الفصل بين الرجل والمرأة، بين الرجل الصياد وأدائه لحركات، تمثل في مجموعها رقصاً، ذا نسب حيواني، واللعب الذي يأتي لاحقاً، حين ينقطع عن منبعه (مسببه الرئيس)، والمرأة التي تعمل في مجال اقتلاع النباتات، بالنسبة للزراعة، لا يؤخذ به، إلا في حدود ضيقة، لأن الوجهين يتكاملان، مثلما أنهما يلتقيان في النهاية، ويشكلان أداء حركياً واحداً، هي علاقتهما معاً.

أن يكون كل من الرجل والمرأة، ممثلي علاقة، من النوع السالف، فيعني هذا أيضاً، أنهما يتفاوتان قيمة، من جهة القدرة التي يتمتع بها كل طرف، والشعور النفسي الذي يعرف به.

إن مجموعة الحركات، في كل الحالات السابقة، تردّ مكونات الموضوع، إلى المهاد العلائقي، مهاد التجاذب الاثنيني، حيث المرأة تكون موضوع الرجل، من موقع المذكورة، وليس العكس.

إن بروز الرجل الأكثر قدرة على التحرك، على المناورة، في أداء حركات أكثر، وبالمقابل، تجلي المرأة، في إظهار أقل قدر ممكن من الحركات، تلك التي تميّز جسدتها: قياماً وقعوداً، لا يعود إلى ميزة موهوبة (أو ملكة) ممنوحة من الطبيعة، وإنما لأن تاريخاً تكوّن هنا، لم يكشف النقاب عن حقيقته الداخلية، وهو التاريخ الذي يشدد على أهمية المؤخرة، من خلال الحركة اللافتة، وما يُستهدف منها، وأي جسد يكون هو الوعاء الحامل لها، وبالتالي، كيف يكون كل جسد، بالنسبة للآخر، باعتبارهما ملحقين بمؤخرتين، تم التفريق بينهما ثقافياً.

ثمة ما يتجاوز حدود الأمثلة الواردة، وتبعاتها، كمنطقة مجهولة، أو فراغ فاتح فاه، في قلب الحدث التاريخي، وهو ما زال سيالاً أو سيّاراً بحمولته البيطنة، وتعامل مع الحمولة هذه، دون أن ندرك المغزى الكامن فيها، وأشير بذلك، إلى هذا المستتر الجسدي، رغم شعورنا الدائم به، وانتسابنا الأبدى إليه، أي: المؤخرة، فمنها، وإليها، تنتوع العلاقات، مثلما، تقيم حدوداً ملغومة، أو مراقبة، في المنحنى الجنساني الذي ذكرت، أي إننا مشدودون إلى مؤخراتنا، شتتا ذلك أو لم نشأ.

في الحالة هذه، أسمى خاصية الرقص الكبرى، وأنا أوصل ما أنا بصدد ههنا، ما افتتحت به هذا العنوان الفرعي (الفصلي)، إنها خاصية وظيفية مسيّرة، فرضت سلطانها على الجسدين معاً.

هنا يكون الطابع التقديسي، خديماً، وفي حضور الآلهة، أو داخل المعبد، ومن خلال التراتيل، أو الأناشيد التي تعلي من شأن المقدس، في شخص إله معين، أو أكثر، شخص إلهة أو أكثر، فتكون الطبيعة ضامة كل هذه العناصر إلى مسيرتها الحيوية الخاصة، ويكون الرقص في خدمة الجسد، من ناحية التفريق بين قواه، في جعل أحدهما هدفاً للآخر، وفي اعتبار أحدهما منظوراً من قبل الآخر، باعتباره مكتله، إنما وهو يستهلكه، أن الرقص، هو حالة تصيد، حالة مطاردة، أو حالة محاكاة، لأصل غير موجود، ليس الحيوان المزعوم، كما يفترض، إنما هو محض اصطلاح ذكوري لاحق، وأن الحركات الارتدادية المقسومة، في محيط المؤخرة، مبعثها، ومرجعها!

أتحدث بالطريقة هذه، وأنا أشير إلى مركز الثقل، الجاذبية، أو الخطورة في محيط الجسد، عندما ينظر في أمر الرقص، على أنه قادم، أو ظاهر، في خدمة مجموعة الرغبات الجسدية، والتي تتميز الجنسية كخطاب قائم على التمييز بين المرأة والرجل، عندما يبرز الرقص، في التعبير الأشمل عن قوى الجسد، ومن الداخل، غير أن ثمة تحويلاً في الموضوع، إذ تكون الرغبة الذكورية في الأنثى، مركزة على المرأة، كأنثى، ومن خلال المؤخرة.

ترى، ماذا يشاهد، يتلمس في الرقص؟ ثمة حركات، اهتزازات، ترددات، يكون الجسم كله مأخوذاً فيها، وسواء بدت الحركة، في الأطراف، أو في محيط الكتفين، أو الصدر،

أو الرأس (دوراناً)، أو تتالي حركات القدمين، فإن مصدر الحركة، وآلية التعبير الأشمل، في الجسم، أو الجسد، تكون المؤخرة، المؤخرة هذه، تمثل صادراً ووارداً لمؤثرات جسدية: عالية، داخل الدماغ، ومجموعة القوى الفاعلة نفسياً، ودونية، توزع في الأطراف حصراً هنا، ويعني هذا أن المؤخرة، ومن خلال الجذع، تتبدى حركات متناغمة، وتنتج منها أفعال مختلفة.

مكاشفة الخفي أكثر

عند النظر في الحركات الجسدية، لا يمكن التساوي بينها، فثمة خطاب جسدي، جنساني، ثمة توثب ذكوري، أي إن الجسد الذكوري، ممنوح قابلية ملحوظة، في التحرك المكاني، وإظهار أوجه من الحركة، مقتصرة عليه، بينما الجسد الأنثوي، الجسد الواقع في مرمى الذكوري، وإن بدا طليقاً، وفي الرقص، فهو أميل إلى الثبات المكاني، وحتى لحظة التعريف بنفسه، من خلال توزع إيقاعات الحركة: صعوداً وهبوطاً، أو تموجات، يمكن البعد التقصيري في حركات الجسد هذا، ليكون ذلك التعبير الأوفر، عن الخاصية المعطاة له، عما يجب أن يكون متميزاً به.

كل مبادرة في الحركة، والتوق إلى الخارج، تتجلى ذكورية الطابع، إلى درجة محاولة القيام بعملية تماهي الداخل مع الخارج، وحصر الحركة في عموم الجسد، مع سيطرة بصرية على المكان، مع إيلاء مركز الوسط، تلك القدوة، في التنقل في كل الجهات، بينما المشاهدة، وانتظار مؤثرات الحركة، والمبادرة، بجعل المكان أكثر ألفة، حيث المكوث فيه، وفي الوقت ذاته، يكون انحساراً إلى الداخل أكثر، كما لو أن هناك محاولة قصوى، في جعل الخارج داخلاً، وتخفيف الآخر: الرجل، الذكر، ليكون هو من جهته، الخارج الكلي للمرأة، إذ استحالت الداخل الكلي.

إنه نوع من الطباق الموسيقي، في التجاذب الطرفيني، حوار طرفين، يفصح كل منهما عما يكونه بالنسبة لمقابلته، والإفصاح ينوع في مقام الجسد، مثلما يسمي حركاته، وكيفية الاقتصاد فيها.

أستعين هنا، بصاحبة الصيت، ذات الجسد المائز خفة «مارتا جراهام»، وهي تقول: (كل رقصة هي رسم بياني لحمي)^(٤)، وحين أذكر بها، وبقولتها المشهورة، فلكي أمهد أكثر

لما هو فاعل هنا، كما أرى، وأنا أشير إلى خاصية اللحم، وأي مؤثرات تمرّر فيه، وأين يتمركز اللحم، وما الذي يجعله لحماً، ومن ثم متجاوزاً لحقيقته اللحمية، ليكون كتلة من الطاقة، وأصداء رغبات نفسية، أي حين الجسد يمتلئ اهتزازات، والمؤخرة، تكون الفاعلة والمنفصلة بعدئذ، حين تكون الرعشة اللصيقة باللذة، شاذّة عموم الجسد إليها، ويعني هنا، أن تفعيل الرقص في الجسد، هو في واقع أمره، تهيبته لما يجب أن يكون عليه، هو التعريف به، وبما يريد، باسمه، أو لغيره. فالرقص هو محض استعراض، حتى لو كان هناك طقس ديني، أو مناخ كرنفالي، أو شعائري، والاستعراض هذا يفتح حدود الجسد على آخرها، يجردها من كامل تجلياتها الثقافية المتراكمة، ويجلوها، من خلال رغبات المؤخرة، تلك التي يلتقي فيها النشاط الجسدي، ويصير استهلاكاً، أن الرقص هو حوار مباشر مع نظير له، أو نظير متخيل، وفي الحالتين، تكون اللذة اللحمية، مقامة على أساس تفاعلي، لم يُسمَّ، وهو أن الحراك اللحمي، وكلما زاد اكتنازاً، يعيد الماضي الذي كان، وهو التعريف بالرجل، في مشهد اقتناص الفريسة، أو الطريدة، أو أن فعل الزهو الملحوظ، في موسم التزاوج الحيواني، يخفي ما تحته، ما كان عليه السلف الحيواني القديم، أن المرأة التي ترقص، تضع جسدها، ومن خلال حركات مميزة لجسدها، وكأنني، في مرمى رغبات الرجل، والذي بدوره، تكون له حركاته الجسدية الخاصة، فالرقص نداء مجهول لمعلوم يوجّه خطأ، إنه تعظيم الأثر الذكوري، في فسحة مكانية أكثر، وحصر المرأة في مكان ضيق، كما هي معرّفة به.

الرقص توجه من الجسد إلى ذات الجسد، ومنه، إلى الجسد الداخل معه في حيّز علاقة، لم يفصح عنها، لأنها بذلك تفقد كامل صلاحيتها، باعتباره الفن الجدير بالتقدير، والذي من شأنه ممارسة ترميم لعموم الجسد، وباسم الجسد هذا، وليس لأنه يعمل لحساب مدفوع القيمة مسبقاً، من خلال سلسلة الأعراف والتقاليد، أو ما صار فولكلوراً، ومن ثم استقل فناً، وانزاح عن المصدر الرئيس لحقيقة هذا الذي يسمى فناً، أعني رقصاً، أن هذا الجسد المحكوم بالرقص، هو بمثابة رقص ساعة، هي ساعة زمنية، وأن الساعة الزمنية هذه، هي التي تولي اهتماماً معيناً، ضابطياً للجسد، الذي يقيم صلوات، هو محكوم بها، مع الآخر، المختلف عنه، مع تفاوت القيمة جنسانياً هنا.

نحن نتحدث عن إيقاع اللحم، عبر اللحم، باسمه، وإليه يكون الإيقاع، واللحم هذا، ينتشر تماوجياً في المؤخرة، هذه التي تومئ إلى وجود جسد يمتد في فراغ معين، مثلما أن

الإيقاع اللحمي، يقوم على علاقة طباقية، يتحول فيه اللحم، باعتباره مأكولاً، أو قابلاً للهضم، إلى لحم آخر، قابل للاستمتاع به، من الخارج، من حاستي السمع والبصر، كما تعلم أوليات اللذة داخلياً.

إن مجموعة الحركات المنفذة، تخضع لنظام صارم، حتى لو بدت الحركة حرة في الفراغ. إن الإيقاع الذي يشهد الجسد، في قالب من الفنية العالية، تنال تصفيق المشاهد أو المتفرج، عندما نجد كيف أن الحركة التي تتلبس الجسد الذكوري، بداية، كما هي حركة الزوبعة، تنتقل من الأرض إلى الفضاء، بمعنى أنها تكون حلزونية، أو ربما تكون دواماتية، لكن تظل التأشيرة، للدخول في حيز مقارنة المنشود، من خلال الهزات التي تسوّر المؤخرة، بمعنى أنها تقع في تلك الدائرة التي يمكن تحديد، كل ما توجه إليه رغبة ما، شهوة الطابع، أو منها تنتقل، وأن فاعلية الرقص، تتوقف على هذا التحويل، في الوظيفة الطقسية، أو الشعائرية، أن الذكوري، لا يمثل حركة الصيد، لدوره المباشر، بقدر، ما يغيب الصيد فيه، إنما دون أن يخفي حركاته، في الخفة، والتقدم والتراجع، والوثب في المكان، أو عبر تنالي خبطات القدمين في المكان، وبحسب نوعية الطريدة، ولكن، في المحصلة ثمة طريدة، وثمة الصيد في أهبة استعداد معينة، مثلما أن المرأة، أن الأثنى، سواء كانت في مكانها ثابتة، أو في انتظار الآخر، أي وهي تمارس الرقص، بطريقة تميزها، فلكي ترتقي إلى مستوى المفعول به للآخر: الفاعل الرقصي.

لا أظن أن في وسع أي كان، استبعاد تصور من هذا النوع، تجريد المؤخرة، وهي في مشهد رقصي، من حيوية العلاقة هذه، عندما تحاول الأثنى أن تجتذب جسدها أذى الآخر، لكونها ليست فريسة لحمية، وإنما تستعد له، من الداخل، مأدبة لحمية، تستثير شهوته، أو تكون مصدر لذة منشودة من قبله، والتفاوت في الحركي، بأناته المختلفة، يحقق هذا الهدف.

وعندما أدقق في الرقص، وبصورة مجردة، لكم ينتابني غضب وسخط ذاتيان، وأنا أحاول الدفع بهذا الفن العريق إلى الوراء، إلى قفص اتهام التاريخ غير المسجل، كما لو أن مجمل المتع التي تدخل في نطاق خدمة الروح البشرية الكونية، لا علاقة لها، بكل هذا التوصيف والتفريط المثاليين، إنما يكون اللحم، ومهبط المؤخرة، بمثابة الدائرة الأوسع، لمكاشفة القاعدة الكبرى التي أسست للفن المذكور تاريخياً، ولكنني، في الوقت ذاته، لا

أحاول إبقاء الرقص، وكفنّ، نظّر فيه كثيراً، أكاديمياً، وإبداعياً، مكفناً، أو في وضع المحكوم بالمؤبد، إنما أذكر في الوقت ذاته، بمجمل الفنون التي يُشتغل عليها في هذا المضمار، باعتبارها، تلفت حول الجانب الإيروسي، في مواجهة الجانب الثاناتوسي، وأنا على بيّنة، مثلما هو غيري، على أن هذا الموصوف بالإيروسي، ليس سوى الاسم الآخر لما هو ذكوري حياتياً، ويعني هذا، أن ما يبقي الفن فناً، وحتى الأدب متحرراً على تخوم فنية، وضمناً يأتي الرقص، هو هذا الوجه الذي يلبّس به الرقص ذاته، حيث يحتفى به، قريباً من الروحي، ومن أجله، يكون، ولعله من طبيعته، كنشوء، أن يكون هكذا، أن يقول شيئاً، ويذكر بشيء، ويتوقف في مدار دلالي، اعتباري معين، بينما الجاري في الأعماق شيء آخر.

أليست اللذة، هي الغاية المترتبة على مجمل العلوم والمعارف والآداب والفنون، مع الفارق بين لذة ولذة؟ أليس الرقص، هو هذا الفن الأكثر عيانية، والأكثر مهارة، ومكر حقيقة، في إدخال كلية الجسد، في نطاقه، بينما، ثمة ما يتأطر به أكثر من سواه، وأعني بذلك المؤخرة.

في المؤخرة، وهي تتحرك، تمازس سلسلة المحاولات التي تؤكد على أهميتها، على أنها القمة الميثية، بالنسبة للجزء السفلي للجسم، أنها المنعطف الخطير الذي يبرز قوة الجسد، فتنته، وعلى أنها القاعدة: الأرضية للجزء العلوي، أنها المنعطف الأرضي الذي يفصح عن المؤثرات الكبيرة للمؤخرة، إنما في الحالتين، تكون المؤخرة، في مسلكية الحركة والتحرك، ترجمان أشواق الجسد، رؤيته الداخلية خارجاً، البعد الطاقوي لعموم الجسد، ومن خلال التنويع الجنساني، ذاك الذي يراهن على العلامة الفارقة أنثوياً، على أن الأنثى تمثل المؤخرة المنظورة، جمال المشهد اللحمي، وهو يتعدد التواءات، وانعطافات، وكيف أن هذه المؤخرة، وهي تتمظهر في الكم الكبير من الحركات ذات الصلة بالرقص، إنما تفضي إلى الداخل، إلى الرغبات النائمة، مثلما أنها تحيل الداخل إلى ما هو خارجي، كما هو الحسي: المرنّ، وهذا ما يمكن ملاحظته، في الكثير من الحركات الداخلة في إهاب الرقص، وكيف تكون الجنسانية فاصلة بين واحدة وأخرى، من خلال تعابير المؤخرة اللحمية الميثية، وتعالقاتها النوعية، كيف يكون الذكر هو المستقبل والمحتضن للمؤخرة، من خلال الموهوب عبرها، أي في نطاقها أنثوياً، في الرقص الشرقي الذي يراهن على تحويل الجسد بكامل قيافته، وانتفاضته الحركية، إلى المؤخرة التي يتقاسمها

البروز خارجاً، أو الدفع بها إلى الأمام، ليكون ذلك أكثر استثارة للرجل: الذكر، كما هو المشهد العمراني، من خلال صورة البلكون، أو كل زائدة معلقة، تعبيراً، عن معتلى الحمي، هو مهماز مرغوب فيه ذكورياً، مثلما تشكل الصورة المتحركة: القبة، أو الانحدارية، مجالاً لصّد وردّ، يثيران شهيات الذكر، ومثلما تبرز رقصات مختلفة، في أكثر تصنيفاتها حدائث، في نطاق التجاذب الجنسي، كما يمكن متابعة ذلك، بالعين المجردة، إذ يتقدم الجسد الأنثوي الراقص، والمؤخرة تكون العلامة الفارقة فيه، إلى الذكر، في ثنائية راقصة، وخصوصاً في النهاية، احتضاناً أو احتواء أو ارتواء، أو ارتواء، كما هو المنظور، في (التانغو، السامبا، الروك أنرول، البوب، الهيب هوب، الرقصة العاطفية، الخطوة السريعة، الفوكستروت... إلخ)، كما لو أن الأنثوي لا يهدأ إلا بمسلك حركي جسدي، أكثر تحكماً بقوامه، يكون هو المانح له ملاذاً آمناً، لتكون المؤخرة الراقصة استثارة الذكورة غالباً، من خلال انسيابية الحركة، أو فاعلية الوثبة، أو المباغته في الحركة الرأسية، أو في انحناء الجذع، أو انفراج الساقين، أو امتداد الجسم، وتكويرة المؤخرة... إلخ، وفي بنية الثقافة المعاشة!

المؤخرة الراقصة رأسماً جسدياً

بالنسبة لعلاقة الرقص بالجسد، يبدو الرقص فناً متأخراً، مقارنة بتاريخ الجسد الإنساني، ولعل نظرة سريعة إليه (إلى الرقص)، ومن خلال ما تقدم، يظهر أنه لم يتبلور بالصيغة المألوفة، إلا ليستجيب لمجموعة التحديات الخاصة بالجسد، بالذات، وعلى صعيد الجنسية، فيكون الرقص، عبارة، عن محاولة ترتيب العلاقة بين جنسين، بين ذكورة وأنوثة، وتكون مجموعة الحركات، داخلة في حيز اللغة الصامتة، وليست المؤخرة، إلا التجلي الكبير لهذا التقابل الجنسي.

وفي كل المشاهد الحركية، تظهر الأنثى من الحركات، التي تبرز مؤخرتها ما يشدها إلى ذاتها الأنثوية، ما يبقها في حدود الصورة المؤيدة لها: تحويراً وتديراً، باعتبارها دالة على الأنثى، وأنها، تدخل في نطاق الطاعة الذكورية، من خلال التفاوت الكبير بين حركة تتخذ الأرض مسرحاً لها، وأخرى، بالكاد تُذكر، تكون جزءاً من المكان المسيطر عليه ذكورياً.

وفق تصور من هذا النوع، يحيل الرقص كلاً من الرجل والمرأة، إلى كائنين، بينهما غاية التعارض، مثلما يكونان داخلين، في اتفاق صامت، يبقيهما معاً، طالما المرأة مرسومة بعلامة ذكورية، ومن خلال المراقبة البصرية، أو الاشتهااء الذي ينطلق من حاسة النظر، ومن خلال تلك التكويرة التي تميز المرأة، مؤخراتياً، ولأن المرأة، بدقة أكثر، ألزمت في أن تكون هكذا.

وإذا كان هناك إصرار، على أن المسألة لا يمكن اختزالها، بمثل هذا الإجراء، وأن الرقص يحمل الجسد، في طرفيه، ليكون مدخل للجسد، نحو التحرر من أعباء الحياة المادية، فإن في ذلك بعضاً مما يوجب النظر، ولكن الرقص: هذا الفن الدنيوي، الإنساني، الديني، التعبدي، المدني، في ما بعد، لا يعتّم على حقيقته لسان حال ما كان ذات يوم، أن التغزل الجسدي، وكأنه إرضاء للرغبة الجنسية المشتركة، لا يضع كليهما في المكانة ذاتها، لأن تاريخاً حياً، يجعل من المؤخرة رأسماً جسدياً، وأن في وسع الرأسمال هذا، أن يسمى الكثير مما هو مزّرح جانباً.

إن قراءة الفصل المعنون بـ (الدافعية والحركة واستخدام المكان)، من كتاب جلين ويلسون السالف الذكر، وينصب في معلوماته القيمة حقاً، على الرقص، بأبعاده الأنتروبولوجية، تزخر بالكثير من الإضاءات المكانية، من مكاشفة ما وراء المدوّن في الفصل الآنف الذكر، وأن لا بد من التحديد، منذ البداية، وهو أن ليس من حضور، أي حضور، لأي خيط رفيع يمتد صوب موضوعنا، ولكنه في العمق، يرفع من شأنه، من مقامه، الذي أعتبره في حالة من التعتيم عليه، منذ زمان طويل.

يقول جلين (يتعلق جانب كبير من التدريب على الرقص بارتقاء ليونة الجسد، وباللياقة البدنية الكلية، لكن لغة الوضع الجسمي، والإيماءة، هي لغة ينبغي اكتسابها)^(٥).

هذا لا خلاف عليه، فالتدرب ضرورة رئيسة لإتقان الرقص كفن حراكي جسدي ذي هدف، أن الليونة واجبة، وإلا فكيف يمكن أن يكون هناك رقص. إنما المشكل في تحديد قولي شرطي: يكون كذا، إن تم تنفيذ كذا؟ على القارئ أن يدير ظهره إلى ذات الموضوع الذي إدار كاتبه ظهره بالطريقة ذاتها للتاريخ، على أن الرقص، وما يتطلبه، ليس في إبراز مهارة ملموسة في ليونة الجسد ومرونته، وإنما عندما تحيل المرونة هذه الجسد

المذكور، ومن خلال التدريب، إلى طاقة متوثبة في المكان، ويظنه المشاهد، أو القارئ، ليرى كل منهما، وكأن الحقيقة هي في المقروء تماماً، وليس في اتباع سياسة الحيلة، تلك التي تقارب ما بين جسدين مختلفين جنساً، وتوفير التعاون في التكيف مع نبرة إيقاعية، أو توافق في الحركة التي تضع الاثنين في دائرة تناغم روحية واحدة، وإنما عندما تمكن الحيلة في إبعاد الجسد عن الحقيقة التي تفرّعه من طابعه الجسدي الإنسي، أن تجعل من الجسد، وهو يزداد ليونة ومرونة، وقدرة ملحوظة على التوثب، وهو الجسد الذكوري، لينال محل ثقة صاحبه قبل الآخر، ومن الجسد الأنثوي، هذا الداخل في حوار مع رغبات الآخر، وهو يرتكز، أكثر ما فيه، على الإعلاء من شأن المؤخرة، لاستثارة الذكر، والانفتاح الواعي على ماضٍ، لم يعد يذكر، ليكون كل هذا التحول فيه، في المنحى الثقافي، والتربوي، والاجتماعي، مستعيداً ذات الدور، وإنما بالمعنى الرمزي تماماً.

تُرى ما الذي يشد الرجل إلى جسد امرأة، وهي ترسم دوائرها الجسدية، في المكان، وهي تصدر اهتزازات، مصدرها المؤخرة، أو تمرّج الجسد من الوسط، أو تجلي أفعوانيته، مثلما يغوي المرأة في الرجل، وهو يرقص، بصورة أخرى، سوى فن التصيد الذكوري بامتياز؟

ما الذي يبقى المرأة وهي تهز رديفها، أو تمارس دورانات جسدية حول نفسها، أو تمارس بمؤخرتها صعوداً وهبوطاً، أو نقلة إلى ذات الشمال، وأخرى إلى ذات اليمين، وانعطافة تشكل مثلثاً لحمياً، يكون الجذع رأس الزاوية الوسطي، في هذا الاتجاه أو ذاك، كما لو أننا إزاء مثلث، يقوم بإعطاء درس عملي عن مدى تمكن المثلث من الظهور بأكثر من شكل، هو تجسيد لقواه الحية، أو الممتلئة فتنه، جذاباً للناظر؟ ما الذي يبقياها مندفعة بجسدها هكذا، سوى أنها تعمق حدود الفن، ولكنها، ومن خلال جسدها الراسم تكويراته الهوائية، وإملاء الفراغ تلو الفراغ (وهو ملء في ملء تقديرًا، وتوخياً لما لا يلاحظ رغباتياً)، عبر تنقلاته، تبقي الجسد المقابل، الجسد النقيض والمنجذب، أهلاً بالرغبات، كما ذكرت، تلك التي تسوّق فيه ما يشتهيه، أعني ما يحفره ليكون داخلًا في مقايضة معينة معه، وهو يندفع شبقياً نحوه؟ فالفراغ يُبقي شهوة الماء قائمة، متجددة. إذًا، هل يكون الفن هنا في واقعه تجلي الجسد بروحه، أو تجلي الرغبة في الجسد الذي يعمق البعد الإيروسى في الجسد المقابل، والذي يتعزز بالضرر القائم مع بياض العين المطرد بياضاً؟

ما الذي يؤسس في الجسد الذكوري، كل هاتيك اللمة من القوى التي ترفع من شأن الخفة الحركية فيه، وهو يسدي (نصائح) للنقيض بالمقابل، على مدى جبروته، نجاعة ما يقوم به، وتحت ستار الفن، مهما تبدى الفن هذا ذوقياً، لكونه في تجليه تذوقاً إيروسياً، ولو رُفِع مقاماً؟

وكما هو معروف، في مدى الحرص على الصحة السنية والبصرية، وكيف أن رابطاً قوياً يوجد، بين سلامة السن، لتغذية الجسم (لإبقائه عامراً، معافى)، وسلامة القوة البدنية، من جهة النشاط الجنسي، وذلك لتغذية الذكورة، وتجديد العهد بجسد فحلي، نعطي متتابع، ودور العين المتوسطي، بين التشخيص والتعيين، والاختيار، فكل تغذية تروية، وكل تروية ترضية أكثر للمعني هنا!

نعم، بالوسع، التعبير عن الإعجاب، لحظة تلمس الليونة والمرونة في الجسد، وهو يفيض فناً، باعتماد حركات أكثر انتظاماً، ولكن ألا تقود العملية في مجملها، إلى زيادة الرغبة فيه؟

ألا يظل الجسد الأنثوي، كلما ارتقى بالبعد الجمالي في ثنياته، في حركاته الرشيقة، قبله الجسد الآخر، أعني به منوعاً في قابلية التقدم منه، عبر تكويرة المؤخرة الخاطفة للنظر الذكوري؟

وعندما تعلمنا قراءة جلين ويلسون، بحقيقة جسدية أخرى، وهي (كان الانكماش والتمدد أمراً جوهرياً في تصميم الرقص لدى مارتا جراهام. وكذلك كان التقدم من أحدهما إلى الآخر أمراً ذا أهمية خاصة بالنسبة لها. فعندما يكون الجسد مطوياً على هيئة كرة مثلاً، مع تقلص الأطراف أو انكماشها، يتم نقل إحساس بالبوأس والقمع والخضوع. جلين. ص ٢٣٢)، فإن غير المقروء في مشهد حركي مترجم لغوياً، هو المثير هنا، إذ إن العلاقة بين كل من الانكماش والتمدد، ومنذ البداية، هي عملية تحاور قائمة، بين نوعين من الأجساد، وإن حاول جسد ما، ومن أي نوع، في أن يمارس الثنائية ذاتها، فهو يحاول تقمص الآخر، ولكن ذلك لا يعفيه، من كونه يصبح في موقع كل من الطارد والطاردة. ثمة جسدان شاهران انتماءهما النوعي الاختلافي: الذكر والأنثى، وثمة حديث مباشر وواضح الأبعاد، في كل منهما، حيث إنهما لا يعلنان عن تقارب معلوم،

وإن بدوا في منتهى المطابقة (أن يصبحا جسداً واحداً، في لقطة فنية صاعدة بآهات النظارة، أو الجمهور، كما لو أنه بدوره يمارس الشعائرية الماضية والتليدة، في ثنائية، تكون المسافات النوعية بينهما محفوظة اعتباراً)، لأن الذي يحرك كلاهما، هو حساب التشخيص من الداخل، ثقافياً، ما يعمل بموجبه، مهما اختلف الدور، أو تم تبادل الأدوار، فتلك خدعة أخرى بصرية حقاً، ولكنها بدعة فنية، تمثل حالة ممانعة، لجعل الداخل أكثر إثارة للشبهات للمتعمق، وتوقعاً للرغبات المتأججة، من خلال استدامة كل من الطارد والطريدة، بالمعنى الجنساني، أي إن الذي يتقدم بفعل الذكورة، باستقامة، أو بحركة سهمية، أو بنقلة تعتمد وقفات قدمية واحدة (على رؤوس الأصابع)، وهذه مهارة أخرى، تمثل إنجازاً مضافاً إلى مسيرة الفن المرئي: الرقص، وكما هو الفعل الجنسي المهيأ له جسدياً، فإنه لا يفقد هويته كذكر، حتى وهو في أوج تكوينه الفني الراقي (في ثنائية الباليه، كنموذج حركي، فني راقص)، بقدر ما يمارس تاويلاً ليكونته كذكر لديه ألعبيه التي تتنوع وتتجدد، في مسرح المشاهدة المباشرة، وأن التي تتقدم ببطء أكثر، وهي تعتمد انكماشاً لا تمدداً، فالفعل الأخير شأن ذكوري المسار والمقدار، إنما تستعيد ما يجب أن يستعاد في تكوينها الجسدي وفق قواعد مقررة، كما لو أن الماضي السالف الذكر، يخسر بكامل قيافته الذكورية، وأعني بذلك، انصباب الجسد الأنثوي، كرمز، في الآخر، دخوله في حضرة الآخر شقيقاً.

والكاتب لا ينسى، وهو يتقدم بثنائية حركية تتضمن كلاً من الميزتين: الذكورة والأنوثة، أن يرى ما هو مؤلم، لا يُتَوَقَّف عنده، وهو المتمثل في الجسد المطوي (على هيئة كرة)، والمؤخرة تصعيد كروي متدحرج، يحيل الجسد الأنثوي، إلى شعار مرفوع، على خاصرة الأنثى هذه، وعبر ملامسة الذكر، تعبيراً عن وعي امتلاكي في الصميم، وعي اختزان جسدها هكذا.

لاحقاً يقول جلين، ما يجب التوقف عنده أكثر، باعتباره حجر الزاوية في الموضوع، وكون نباهة الكاتب الجلية، تتجاوز المنظور الداخلي للحدث الجسدي، ربما تجاوباً داخلياً من جهته، مع خاصية المركزة الذكورية فيه، وإن لم يسمّ (تظهر لغة الجسد الخاصة بالرقص بعض المبالغات في الإشارات الخاصة بالنوع (ذكر/ أنثى).. فيميل الراقصون الذكور إلى استخدام حركات مفاجئة ورياضية، ويكون اتجاه الجسد مستقيماً أكثر، ويؤدي إيماءات عمودية وامتدادية بالأطراف أكثر (حيث يتم مد الذراعين والساقين على

نحو كامل)، أما رقص النساء فأكثر رشاقة واستدارة في حركاته، مع تأكيد زائد على الجمال والليونة أكثر من تأكيد القوة والنشاط. جلين. ص (٢٣٣).

إنه قول سديد حقاً، ولكنه بالمقابل، بيت القصيد في الموضوع الذي يتطلب إعادة النظر فيه، وترتيب بيته القيمي الشفاف تماماً! إذ إن ذات اللغة التي توصف بالمبالغة، تكون أكثر صدقية هنا، نظراً إلى اتجاه حركات الجسد، في مسرح المشاهدة الجسدية، لكون الحركات لا تمثل جملة الإيقاعات الهادفة إلى التعبير عن مدى روعة الجسد (ودون تحديد نوعه راهناً)، ومن باب الإعجاب به، وتأكيداً على أن ثمة روحاً تشع من داخله، وهذا وجه من وجوه الفن الراقي، الفن الحركي الممثل، وإنما لكون الإيقاعات المسموعة (المرافقة بالموسيقى)، والمرئية (انبثاق اللحم المغطى في بعض منه، بما هو شفاف، أو سواه)، تستهدف التعريف بخاصية الجسد، وهو في أكثر حالاته تجلياً لانتماؤه الإنساني، كما لو أنه لم يعد رهينة نوعه (جنسانياً)، بقدر ما يتقدم بهذه الخاصية، فلا تعود اللغة المبالغة في بعض حالاتها، إلا تلك الحالات التي لا بد لها من الظهور العيني، لتكون الذكورة والأنوثة معلومتين، لئلا تضيع المؤخرة، ألا تغيب عن ساحة النظر، مؤخرة الأثنى، وفي المقابل، تغيب مؤخرة الذكر، إذ إن فعل الذكورة المتقدم، يغطي عليها.

وفي الحالة هذه، فإن الحديث عن نوعية الميل القائمة، وصفات كل ميل، لدى كل من الذكور والنساء (وهو تعبير من قبل الكاتب، حيث تأتي مفردة النساء، كما لو أنها تمثل الإناث، حتى لو تم ذلك على صعيد الترجمة العربية، وهذا تعميق أكثر للمفارقة جنسانياً)، هو حديث يستمد مشروعيته، من ذات الحقيقة التي لا تتحدد ثقافياً، حيث كل طرف يعيش حقيقته التي تميزه، كل طرف يقابل الآخر، محمولاً بوطأة الحقيقة تلك: الأثنى محمولة بمؤخرتها، إن جاز التعبير، أو يشار إليها من هذه الزاوية، والذكر يتقدم بما يغيبها، ويعني هذا، أن رؤية الراقص، وهو مأخوذ بالحركات المفاجئة، ويكون جسده مستقيماً... إلخ، إنما تشكل الترجمان الحي لتجذر الذكورة فيه، لخاصية المطارد التليدة في بنيتها الجسدية المحفوظة، كعلامة فارقة متداولة، لكون التربص، والحركة اللافتة، المفاجئة، والاستقامة الجسدية، والإيماء العمودية والامتدادية، ليست في معزل عما هو ذكوري، عما يبقى الذكر ملحقاً بالخارج، كما هو شأنه القضيب، إن جاز الوصف، وحيث المكان يكون له، بمثابة الفراغ الذي يجب أن يندمج باسمه أكثر في كزه وفزه، وبالمقابل، تكون النساء محصورات بين حركة أنية ضرورة لازمة، تناظراً وظيفياً مع

حركة جسد الذكر، على المنصة، أو في الهواء الطلق، أو في فسحة طبيعية ما، وحركة ضاغطة إلى الأسفل، لأنها تلتزم المكان أكثر، وفي محيط دائري ضيق، وما عليها إلا أن تبرز مواهبها الجسدية، في ذات المكان الضيق، وبالتالي، فإن جملة الحركات الظاهرة، لا بد أن تكون متناسبة والجسد الأنثوي المخوّل، في أن يكون وفق ما هو مرغوب فيه داخله، فلا يكون الحديث عن الرشاقة والاستدارة، إلا (كذباً روائياً مملحاً)، لتجميل المشهد، تعمية الحقيقة، وهي أن تكون أكثر رسداً من قبل الذكر، فلا تكون الرشاقة إلا رش بهار على وجبة دسمة، لتفعيل حالة التشهي، وكذلك، لا تكون الاستدارة، إلا صيغة مختزلة، ولكنها واضحة المقصد، للجسد الذي يعرف بمؤخرته، أعني بتلك الدسامة التي تُشتهي، أو في خانة الاشتهااء تكون، فالأقل حركة، هي الأكثر قابلية للاحتواء.

ولعل المتمعن في المقابلة السالفة، يمكنه أن يستقصي ما وراءها، حيث تحيل القارئ، وهو يتخيل، إلى متابع مهمتهم بالفن، بالرقص، ولكن في الداخل، يكون التعبير الأمثل، عن تعرية كل جسد بنوعه، مثلما هو كشف عما يجب أن يتميز كل منهما، ويتضح بها جنسانياً.

تالياً، يسمى جلين وجهاً آخر من وجوه المبارزات، في لعبة الجنسية (وحيث إن كثيراً من متتاليات الرقص تخفي بالكاد طقوس الغزل العاطفية، فلن يكون باعثاً على الدهشة أن نلاحظ أن الأنثى المشاركة في الرقصة تميل إلى الظهور أكثر، وأن الرجل المشارك لها هو الذي يستهل أو يبدأ أولاً أكثر عمليات التلامس الجسدي والمناورات المشتركة... جلين. ص ٢٣٣).

أرى أن جلين، ينير الرقص كحدث مرئي ومسموع معاً، وما يعيننا هنا:

أن طقوس الغزل العاطفية، لا تظهر بالصورة التي لا تبقى شيئاً في الخلف، بقدر ما أنها تلون اللعبة، تحيل الشخص إلى عالم آخر، ربما لا يعود يهتدي إلى جسده الخاص، كما يجب لأنه يصبح هو ذاته كائنًا طقوسياً، أو شعائرياً، وإن لم يتنبه لذلك، لكون الطقوس — الشعيرة، استعادة ماضٍ ما، ماضٍ، كان يخوّل للجسد في أن يعيش الكثير من نشاطاته، تلك التي تعرضت لمكاشفات، وحالات تقعيد، ومناسبات، وداخلها الفن،

لإقصائها عن المنبع، وبالتالي فإن الطقوس تلك تظل مخلصه، في صميمها، لما هو رئيس فيها، للجنسانية الملمحة إلى الماضي.

وأن النظر في التفاوت القائم، بين فعل الظهور النسائي، وعمليات التلامس عند الرجل، يشكل استعادة أخرى لتلك الوظيفة الحيوية التي يكون النشاط الجنسي موضوعاً لها، وأن الرغبة التي تتلون هنا، يُقصد منها كيفية تخفيف هذا الدافع، ولو بتأجيل فعله إلى إشعار آخر.

وأن الرجل من طبيعته المقررة، أن يكون المبادر بالتلامس، والتلامس أصلاً، هو فعل قبضي، قبضي، افتراسي رمزي، لأن ثمة تاريخاً، غير مدوّن، كما يجب، يمنح الرجل مثل هذه الحركة.

ولهذا، فإن الرقص، وإن كان يمثل العفة الجسدية، وصيماً للروح، وترفعها عن مخالطة الدنيوي الزائل والمتحول، فإنه لا ينجي صاحبه من ذات الرغبة التي تغفل فيه نشاطاً، يمثّل في اشتهاؤ الآخر، في الفصل والوصل بينهما، باعتبارهما مختلفين، ويتحدان جسدياً.

ولعلي هنا، أجدني إزاء ما قام به ميشيل فوكو، وهو يقارب مفردة (الأفروديزية: الأفرودينية) كمفهوم فلسفي وأنتروبولوجي، وهو يجد مجموعة من المقابلات بالفرنسية، وهي تعني بالعربية (الأشياء أو الحب — أو العلاقات الجنسية — أو فعل الحب — أو الشهوات)، ولهذا ترك المفردة كما هي مفهوماً، أو مصطلحاً، لأن ثمة تعدد دلالات وصيت معانٍ، وهو عندما يتحدث عن التنوع في طرق التسايف عند الحيوان، وتكون مختلفة، استناداً إلى أرسطو، ليتوقف بعد ذلك، متسائلاً عن (نشاط البشر الجنسي)، ويربط هذا النشاط بالديناميكية (وتتحدد هذه الديناميكية بالحركة التي تربط الأفروديزيت في ما بينها وباللذة المقرونة بها واللذة التي تثيرها)^(١).

فوكو، ودون تعويل له، يبدو عليه أنه مشغول بسرّ الجنس، كنشاط مفتوح على أكثر من إحالة دلالية، أنه من الصعب حصره في معبر واحد، لإيقاظ (لويثانته: شيطانه «دينياً في الثقافة العربية الإسلامية»)، وملاحظة كيفية كبح جماحه، أو مكاشفة أوجه نشاطه المتنوعة، ولكنه في المحصلة، لا يخفي شكه في الجنس الذي لم يُبَت فيه كما يجب، لأنه يتجذر بشرياً، ولا يتوقف التعبير عنه عند حد معين، إلا أن المهم، هو أن هذا

النشاط بالتالي، يكون مدركاً ممارسةً، وما التنوع في التعريف بالأفروديزية، وهي صيغة تاريخية ماضية، مستحدثة، ومستنطقة من الداخل، وفق تصور معرفي خاص هنا، إلا التعبير الأمثل، ربما، عن مدى استقطاب الجنسية لأنواع النشاط، واستثارة القوى النفسية إنسانياً، تأكيداً للبعد المركزي فيها.

وما تمت قراءته عند جلين حتى الآن، ومن خلال خاصية الرقص كفن باذخ، يدعم وجهة النظر التي نتقدم بها، وهي أن التفاوت بين كل من الرجل والمرأة، مقصود في ذاته، إذ على هذا التفاوت أن يظل ساري المفعول، ليظل النشاط الجنسي، بتعدد طرقه قائماً بالفعل.

ولكن تمثيل النشاط هذا، ينفتح على احتمالات، لتكون الرغبة قابلة للتجديد، عبر استنارات لا تنقطع، وليكون الرقص هنا، عبر استدارة أنثوية، تذكّر على الفور بمؤخرتها، وكيف تحال المؤخرة هذه، إلى صيغة مكانية، أو مفهوم مكاني منبسط، وامتداد ذكري، هو فعالية ذكورية سافرة، كتقوم، ويذكر هذا الكشف الجسدي الذكري المتحرك، عن مطاردة ضمنية، رمزية، للمتعبّن في المكان الواقع في نطاق النظر، أعني: نطاق الذكورة، وافتخار صاحبها بها.

إن النشاط الجنسي لا يترافق مع الظاهري فيه، ولا يمكنه الكشف عن ميكانيزمه، كما لو أنه واقعة مادية ذات بعد واحد، لأنه في المجرى المرسوم هذا، يفقد كل القيمة الأثرية فيه، وهي انفتاحه على داخله أكثر، وتحليه بمظهر السر الذي يولد رغبة داخل رغبة، من ناحية تقبّل الآخر، أو الدخول معه في علاقة حب مباشرة، أي التصعيد بالآخر إلى مستوى الجسد المشتبه، والذي من شأنه أن يعزز المقابل، في إطار الحركة والسكون، ولعبة السهم والدائرة، كما يمكن التصريح المجازي بذلك، إحالة إلى ما يمثل كل طرف، ومدى تفاعلها بالصيغة هذه.

الديناميكية المخصّصة للنشاط الجنسي، تظل مغيرة اتجاهاتها، ألوانها، من باب تجديد الرغبة، أو تسعيرها، في حيز الشبق، واستدارة جسم، مثلما هو امتداد، كشف جغرافي، عما هو معرّف بموقع كل جسد، وما يُعلم به كل جسد، داخل الديناميكية المتعددة الإيقاعات.

ولعل الجدول المرسوم في كتاب جلين، وهو يوضح العلاقة وتفاوتها، بين كل من الذكور والإناث، في تعدد أساليب الرقص، يكشف عن الكثير مما أثير سابقاً:

بالنسبة للمكان:

تحكم الذكور في إقليم أكبر، أما الإناث، فيخضعن لحركة الحيز المكاني ذكورةً. وجود حيز مكاني أكبر للجسم عند الذكور، وباسم، مقابل وجود الجنسين عند الإناث. حركات الذكور أكثر رأسية، خلاف النساء، فحركاتهم أفقية. التغيرات تكون في الاتجاهات المختلفة جماعياً، وعند الإناث تكون التغيرات المستجاب لها حركية الاتجاه.

بالنسبة للزمان:

الذكور مسيطرون، متعجلون، والنساء في حالة انتظار.

مزاوله النشاطات، وعند الإناث، الاستجابة لها.

بالنسبة للنظرة المحدقة:

تركيز موجه أثناء الكلام أو الاستماع، أما الإناث فتحويل لمسار التحديق.

نظرة محدقة طويلة الأمد، تميزها علامة انجذاب جنسي، وعند الإناث تحاش للنظر الجنسي الطابع.

بالنسبة للإيماءة:

هي أكثر وأكبر شمولاً عند الذكور، منهم عند الإناث.

توجد اليد والذراع عند الذكور، أكثر مما هو عند الإناث، فهؤلاء تكون إيماءات أصابع اليد والمعصم والساعد مفضلة.

استخدام تعبيرات الوجه عند الذكور، أقل مما هو عند الإناث، مع ابتسامات أكثر عند هؤلاء.

إمكانية الابتسامة رداً على مثيلاتها أقل عند الذكور، مقابل مقدار أكبر عند الإناث.

بالنسبة للمس:

لمس النساء، وتطويقهن خارج العائلة أكثر، مما هو عليه عند الإناث.

تكون المصافحة الرجالية والتلامس الطقسي.. عند الذكور، مقابل احتضان النساء.

التلامس البيني أقل مما هو عند الإناث.

بالنسبة لنوعية الحركة:

متحفظة، غير انفعالية عند الذكور، وعند الإناث انفعالية - تعبيرية.

امتداد الجسم المفعم بالطاقة عند الذكور، لحظة مواجهة السلطة، وعند الإناث، يمتد منكماشاً في طاقته، لحظة مواجهة من له اعتبار سلطوي (جلين. ص ٣٤٣ - ٣٣٥).

أرى بداية، أن هذا الجدول مناسب تماماً، للملازمة الكثير من الحقائق التي تخص العلاقة الجسدية بين كل من الرجل والمرأة، في الحيز الموسم، وأن نظرة فاحصة إلى كيفية ورود مكونات، أو خاصيات العلاقة المذكورة، ومن باب المقارنة، بالنسبة للرقص، تملي على القارئ المهتم، ما عليه القيام به، وهو، وقبل كل شيء، الأخذ بالمفارقة الوظيفية جنسياً، وكيف توجه حركية الجسد، بعين الاعتبار. فثمة سباق محسوم منذ البداية، أن تكون الأنثى في متناول الذكر لا العكس!

إن كل المواقف المسجلة، تضع خطوطاً فاصلة بين كل من المرأة والرجل، مثلما أنها تلتقي في نقطة واحدة، وهي: الجنسية، والكاتب، بالقدر الذي يحاول رسم بياني، لتموضعات علاقة، تتميز سلوكيات كل من الرجل والمرأة، في الرقص، فإنه يترك التسمية للقارئ المعني، مثلما يترك الرقص، كمرأة متحركة، متعددة الأبعاد، وهي تُري ما عليه مسلك الجسد ثقافياً.

ثمة فسحة، أرضية، منصة إطلاق الرغبات، يتحرك عليها، أو فيها، ذلك الجسد الذي يمكن متابعته، وهو يكشف أوارقه، يمارس تعرية الذات، من خلف ستارة الفن الشديدة الرقة.

هنا، لا أظن أن المتفرج، ينتظر وثبة مكانية، لهذا الجسد النوعي أو سواه، في المكان،

وبالطريقة التي تلتفت الأنظار، كما في المسابقات، أو المنافسات الكبرى، ذات الطابع الكرنفالي، أو الموسمي، السياحي المتعدد التسميات، حتى الآن، أو التفاتة استثنائية، بلي الجذع، أو تحريك المؤخرة، مع تحفيز العين للتحديق، ولا أظن، بالمقابل، أن ثمة حكماً يتابعون ما يحدث في المكان المسؤّر، أو على الحلبة، وهم يسجلون صفة حركة، والعلامة المستحقة، أو أن ثمة جمهوراً يعيش جو الحدث الجسدي: الشعائري، أو المناسباتي، وإنما أشدد على ما يلي الحركة الجسدية، على البعد التقاني في الرقص، وكيف يؤدي الرقص ما عليه، من واجب، يعمّق الشعور بالاختلاف، الاختلاف الذي يعطي أحد الجسدين مدّاً، والآخر مناورة مكانية، يتأخر فيها تحقيق رغبة الآخر.

كان يمكن جلين أن يسمي موضوعه أكثر، الجسد الذي يعنيه أمره، أن يترجم ذات اللغة باللغة عنها، لأن كل مغريات الجسد تكمن في هذه الدائرة الكونية المصغّرة، حيث تقدم الذكورة عرضها المتتابع أو التاريخي، بين الحين والآخر، وأن الأنثى تقع في صميم العرض هذا، بمؤخرة محوّلة ثقافياً، لإرضاء المرسوم فيها، بالطابع الأكثر ذكورة، ولأجله تكون «فبركتها»، وهذا ما يمكن مقارنته، بجلاء تدريجياً، كما رأينا باختصار، في الصفحات السابقة:

في حيز المكان:

يحتاج الذكور إلى مكان أوسع، يتناسب والجهد الواجب بذله منهم، لأن ثمة ما يريدونه في الجوار، بينما تكتفي الإناث بالظهور، بإدارة المؤخرة، أو ضمن حركة بطيئة جاذبة.

من طبيعة الذكور التحرك في مكان أوسع، ومن خلال إظهار نشاط حركي جسماني أكثر، لأن من طبيعة الذكور إبراز الزهو، كما لو أن صراعاً يجري على صعيد الحركة، وفي الذات، بينما يكون ثمة نطاق مضروب على الإناث، وهو نطاق يستثيرهن، ليقين في حدود استثارتهن.

إن الطابع الحركي الرأسي للذكور، هو علامة استيفاء لشرط الذكورة، ويجب أن يكون الرأس متقدماً الجسد الذكوري، لأنه يعرف بحقيقته، على أنه صياد هنا، ولا بد من الصيد، أما الطابع الحركي الأفقي، فهو انبساطي، لأنه أكثر مكانية ثباتاً، كما لو أن الجسم في حد ذاته (يتفرش)، أن المؤخرة تُمنَح لمن يتقدم، من موقع السيطرة، أما الجسد

الذكوري، ف (ينتعش)، وهو قيمومي، رمزياً، حيث ينفذ إلى (الداخل)، وهنا تلتقي الطريدة بصيادها، وكما هو المرئي في المشهد الرقصي، فلكم سعى الراقص: البهلواني، أو المقدم خصيصه الرقص، إلى الاقتراب الموارب، أو التباري المندفع، أو الموجي، وهو يمد يده إلى شريكته في الرقص، أو وهو يطوق خاصرتها، أو يشدها إليها، من خلال يدها، أو يسحبها نحوه، بوضع راحة يده على وركها، وتأتي الحركة الأخرى، نوعاً من الاحتواء النمذج الأقصى، سواء في دوران لولبي، أو ارتقاء ما، أو بلورة شكل هندسي، يمثل وحدة جسدية معينة، وأن نجد بالمقابل اندفاعاً أنثوية، أو حركة مماثلة تقوم بها الراقصة، وبذات الخفة المرسومة، أو المحاولة القنصية، واحتواء جسد الشريك، كما لو أن في ذلك شرخاً في البنية القاعدية للعلاقة الجنسية، ونسفاً لميثاق موقع عليه مسبقاً، حيث نشهد وليمة الجسد الأنثوي، في عهدة الجسد الذكوري، كما لو أن الجسد الأنثوي لم ينزع عنه كل السمات السابقة (في حال التعريف بالجسد الأنثوي رشيقياً، ممشوق القوام)، لأن صفة المؤخرة، وكرمز، لا ينبغي تجاهلها، وإنما اعتبارها الدمغة التاريخية المتواصلة.

يعمل الذكور، داخل الجماعة في نطاق واسع، وعبر اتجاهات مختلفة، وكأن طقساً، يحرك فيها كل القدرات المكبوتة، فهم يتنفسون ذكوريتهم، بينما تكون حركتهم ملحقة، استجابة شرطية، وكأن أي حركة أنثوية، هي مقصودة، إزاء حركة ذكورية طاردة تستهدفها.

في صميم العلاقة أو بنيتها، حتى لو تم التحوير فيها جنسانياً، وعندما يكون الخطاب الذكوري، موجهاً للذكر بالذات، كما في الميل الميثلي، فإن وضعاً إسقاطاً يحدث في علاقة متحوّلة كهذه، فالذكر في استعراضه الرقصي، لا بد أن يعتبر أنه داخل في علاقة مع نقيض ما، ليؤدي الرقص واجبه!

في حيز الزمن:

إن قدرة الذكور في محاولة السيطرة، واعتماد الاستعجال وسيلة لذلك، علامة فارقة صيرت ذكورية، وهي التي تعيد المتابع للموضوع، إلى بدايات غير مؤرّخة، كما يجب، وأعني بذلك، تلك الحركة التي ميّزت الذكر، وما زالت تميزه، في التحرك القنصي، ومرادة أنثاء، فيكون الرقص معبراً رمزياً للقيام بالكثير من التفنن الجسدي: الحركي، من

باب غواية الأنثى، وفي الوقت ذاته، لا تعدو العملية أن تكون ممارسة إعداد لذات الجسد، والتصعيد بالرغبة نحو الأنثى، وهو يؤكد لمجاله الحيوي من خلال استطلاع ميداني، للمكان وفي الطرف المقابل، تكون المرأة في حالة انتظار، وهذا يفصح أكثر عن أن الرقص هو مجموعة الحيل الجسدية الأكثر جلاء للدفع بالذكر، لينوع في غوايته الجنسانية العائدة، إلى المدى المكاني المفتوح له، وهو يتمكن من ملاحظة الأنثى، من أكثر من جهة. إن المنتظر محاط بالنظر من الجهات كافة، والإحاطة النظرية فعل تطويق، وهذا بدوره ليس سوى التعبير عن جاهزية عالية، في تحقيق المراد.

وفي وضع كهذا، يصبح كل تنوع في الرقص، إغناء لذات الفعل القديم، واستمراراً له.

وما يمكن مشاهدته من سلوك حيواني في الطبيعة، أو عليها، يمكن أن يذكر هذا، بالجانب الآخر، وهو الإنسان، والنشاط الذي يقتصر على الذكر، إذ يكون الأكثر جلاء، من موقع السيطرة المكانية، وكقاعدة عامة، فإن كل متحرك في نطاق طبيعي أوسع، يكون أكثر قدرة على ضم المكان إلى دائرة سيطرته، واعتبار الموجود أو المتواجد فيه، مثيراً له، وهذا يستحضر الأنثى، طالما أنها تمثل حالة الاستجابة للذكر في نطاق المبادرة، أو النشاط البادئ. أوليس الرقص، بالطريقة هذه، يمثل ذلك الخطاب الأكثر فتنة، في التصريح بحقيقة، تكون معتمدة على سواها؟ حين يكون صرفاً للنظر عما هو قائم في الأعماق، والاهتمام بالممتد في مرمى العين؟

وإذا تابعنا هذا الموضوع تعمقاً، ومن باب التقابل، فإن كل المسلكيات الحركية، تلك التي يتكلف بها الرقص كفنٌ، كغواية جسدية – جسدية، وفي حال التحري عن أصولها الكبرى، سوف تدفع بنا إلى أن نفتح (أفواهنا) بصورة لاشعورية، ونحن نتوزع على نسقين: ذكوراً وإناثاً، ونتلمس في أنفسنا ذلك النموذج، نموذج السلف القديم القديم، حيث كان الذكر، يكرر مجموعة حركات، ينميها، بينما عيناه ثابتتان نحو هدف، هو السبب في القيام بالحركات تلك، وما فيها من توافر عنصري الرشاقة والخفة (الأب غير المسجل بصفاته كاملة، في التاريخ المنتظر تدويناً له)، والنموذج المقابل، والذي يُتربص له، وأعني بذلك (الأم الأولى)، وهي داخلة في علاقة غير محتسبة، ولكنها محسوبة في سلم الاعتبارات الطبيعية: مؤخرة تسلم للقادر على المعنى بها.

وإذا أردنا أن نمضي قدماً، في إمطة اللثام أكثر، بحثاً عن (هذا الكائن الزاحف فينا)، أو (هذا الكائن الذي يدب فينا، وهو يرتد إلى سنين طويلة جداً)، أمكن القول، إن الرقص بالقدر الذي يتمتع نظرياً، فإنه لا ينبغي أن يدفع بنا إلى غض النظر عن حقيقة لا تتعد عنا زمناً، كثيراً، مقارنة بعمر الطبيعة، أو الأرض، أو الكون، وهو أن الرقص، ينمي فينا الكائن المضاد لسالفه، ينوره، ولكنه لا يحوه، أو يفنيه، لكونه موصولاً به، كما هو الشعور الداخلي، والجمعي، بوجود من عاشوا قبلنا منذ آلاف السنين، وأن كلاً منا، لا يمكنه أن يتخلص من حاستي السمع والبصر، وهو يتلمس جسده، مثل من يريد التأكد من حقيقة كونه، في زي مدني، ويجلس في كرسي متقدم، أو في مكان مرتفع، لتسهيل عملية المتابعة بالصوت والصورة، أو حين يكون هو، أحد الراقصين، وحينها يكون تمثيله الفني، في ميدان الرقص، مواجهاً لمثيله، لندة: السلف التاريخي، وهو يسعى جاهداً، إلى أن يتعد عنه، ويعرف بنفسه إنساناً عصرياً، أو حداثياً، يتقن المزيد من الحركات المسجلة في مجموعها فناً، يتم الثناء عليه. ولعل ما يتكرر هنا وهناك، ومنذ حقبة طويلة، هو أن الذي يستقر فينا، وبالصيغة المأتي عليها، لا يدعنا، وما نريد التقدم به، في سورات غضب معلومة، أو صراعات، أي إن الرقص هو الدخول في جسد مستعار، جسد جرى استلافه، بينما هو قائم، وبه تتم الحركة، وثمة في الجوار، كامل الديكور الذي يغري بالخلاف، ولكن الطبيعة الناطقة فينا، لا تدعنا، ونحن بدورنا، نعجز عن (رمي) الطبيعي فينا خارجاً. فأن نضحك، أن نبتسم، أن نظهر إعجاباً، أن نصفق... إلخ، كلها خطط، وأساليب دخول رمزية، في تنازع اللحم مع اللحم، أعني، في بقاء التفاوت موجوداً، لأن الجسدين المختلفين، يتوجهان لحمياً هكذا!

وهذا ما يمكن مكاشفته أكثر، من خلال الحديث عن الرقص، وهو يتركز حركياً، أو حوضياً!

فسواء، تعلق الرقص مسلكياً بالذكر أو بالأنثى، يبقى السؤال السابِر هنا، هو: إلى أي مدى، يكون في وسع الرقص أن يكشف المستور أكثر؟ وأعني بذلك، ما لا يُراد الكشف عنه في الموضوع!

من جهة الرجل، الذي يأخذ الرقص بعيداً، أو يحيله مجسداً للرقص، فإن كل الحركات التي تخدم الجسد، من خلال التدريب الأقصى للقدمين على الحركة المنتظمة، والتحكم

بحركة الحوض، أي محاولة لإخفاء المؤخرة، باعتبارها، خارج موضوع المشاهدة العينية، بقدر ما يكون التركيز على الجسد المندفع، أو المتوثب، أو المترجع، للقيام بقفزة مدروسة، تظل حركات نافذة المفعول، تمتن صلات الرجل بذكورته، مثلما تفتح ملف الذكورة من الجهتين، وهي أنها تختصر الرقص في مضمار إيماءات، وإيحاءات، وكأن الجسد الذكري كتلة من الطاقة، محمولة لحمياً.

ومن جهة الأثنى، مهما حاولت اعتماد الخفة، فإن الميل نحو الحوض، أو لفت النظر إلى منطقة الحوض، أي المؤخرة التي تحيل الناظر إلى ما يبقى الجسد الأنثوي ممهوراً بالحركات المفروضة، نكون إزاء سياسة تصفيات رمزية، مقايضة حركة موجّهة، منتشرة، وقادمة من الجهات كافة، بحركة محدودة، مكانية، تكون المؤخرة وجهاً محوراً، مهبطاً من القيمة الكبرى لعموم الجسد الأنثوي، كما لو أن هناك نوعاً من الطوطم، أي بقاء حركات كلا الجسدين، في نطاق ما كان عُرفياً، والتابو، هذا الذي يشكل نظاماً إلزامياً، لا ينبغي خرق حدوده.

وتكون المسافة الفاصلة بين الجسدين، هي ذاتها، تلك التي تبقى الجنسية، مسرحاً لاختبار قوى الجسدين، يكون أحدهما المبادر، والمراقب لنظامه المدوّن لصالح ذكورته، وهو نظام الذكورة، ويكون الآخر، المأخوذ بالمراقبة، والمُلزم بأداء المهام الموكولة إليه.

إن كل الحركات التي تصدر عن الأطراف، وتتحّد في المتخيل، وما هو في عداد الرقص كفن، هي في جوهرها، ترسم سلطة الجنسية، وتقابل خطوات الفعل الجنسي، بدءاً من ظهور الرغبة، ومن تعزيزها، وبعد ذلك، إشعار عموم الجسد بها، لتكون اللذة المنتظرة هي الخاتمة.

في حيزِ النظرة المحدقة:

ليست النظرة مجرد احتواء المكان، وإنما رغبة في تصريف المكان، كما لو أنه منزوع المادية، ولهذا فإن الذكر في فاعلية الرقص، لا ينظر إلى ما هو حوله، محدّقاً في أرجاء المكان، وإنما، تكون النظرة وظيفية، تقوم بمهمة، وهي كيفية إيجاد الطريدة، والخطاب المكاني الذي يجمع شمل كل من الذكر والأثنى، يكون بمرتبة الشاهد على ما يجري، مثلما تكون المقابلة بين الجسدين، في وضعية اختلاف، إنما لا يمكن الرجل إلا أن يؤكد

انتماء النوعي، صياد اللحظة الخاطفة، والرقص في طبيعته الاستكشافية، مكاشفة اللحظة المكثفة، والسعي الدؤوب لاستثمارها، من خلال التعبير بمختلف القوى، وهي تنوع مهارةً وجدارةً، كما هو مفترض، مثلما أن الأنثى، لا تبقى في مكانها، أو تعيش محكومة بمؤثرات نظرة الآخر، بنصف إغماضة، والدخول في حالة من التجاهل، ليكون الحوار الجسديني، منتقلاً إلى النهاية المرجوة، كما هي مباغتة الصياد لطريدته، وأول ما يقوم بها، وهو في إثرها، الإمساك بها من الخلف. فالمؤخرة عتبة دنيا تستثير الناظر، وكل إحالة إليها، توجهها، في منحنى احتيازي، في تناول المباغت.

في حيز الإيماءة:

الرقص، في أصله سلوك إيمائي، والإيماء يضيف على الرقص، باعتباره الفن الذي يمكن أن يسلك بالجسد، ليكون معاشية روحية ليس إلا، ولكنه، يشكل امتداداً حدودياً، سهل الخرق، لأن ثمة قابلية واجبة، لإحداث الخرق هذا، أي إن الرقص لو افتقد وظيفة الإيماء، لما أمكن للجسد أن يدخل في حوار مع النقيض، أن تكون اللذة موجودة، من خلال المعاشية البصرية، أو طبيعة الملامسة، وأن التفاوت، يمكن من استرضاء العنف القائم، عبر جسد نافذ، وآخر منفذ فيه.

ولعل الإنسان هو الكائن الوحيد على ممارسة سلوكيات إيمائية، التي تكون في الأصل، متطورة عما هو حركي، لغوي، وإنما مع فارق مساحة الرؤية والقدرة الاستبصارية للمقصود هنا، وفي الرقص، حيث يساهم الجسد، في تزويد صاحبة بالكثير مما يريده، دون أن يسميه، ولكنه، معلوم عنده، ويمكن التوقف عند حدوده، من جهة الذين يتابعون دروس الإيماء، أو يكونون مطلعين على المغزى الرئيس في الإيماء، حيث يكون في جوهره، كما أرى، خروجاً من الباب الواسع، من بيت الجسد، بمنزله الكبيرة، والمتعدد الطوابق، إن جاز الوصف، تنويعاً لأهمية القوى الكامنة فيه، ودخول من الشباك، لأن الرقص هذا، هو من الجسد حركة، وإليه قراءة ضمنية للحركة، فتتردد الرموز في واجهة الحركة الجسدية، كاشفة عن مقاصد متنوعة في الجسد.

الراقص، يحبب الجسد إلى صاحبه، إذ لا يمكن العيش دونه، فهو دونه، وكإنسان، يستحيل العيش، وهو إذ يستهدف التصعيد بمقامه الدنيوي، إنما يصعد بحقيقته الدنيوية

بالذات، بماديته، يلمح إلى المؤثر الكبير فيه، وأعني بهذا ما يمتد في الجهات الأربع فيه، كخطاب معرفي، كلون أبيض، يهضم كل الألوان، دون أن يغيثها في ذاته كلياً، وهو أنه لا يبعد الإنسان عن ذاته، بقدر ما يدخله في العالم الذي لا يريد أن يصرح به مباشرة، ليزداد ارتباطاً بذاته.

في هذا الحراك الخارجي — الداخلي، يقف الطرفان: الذكر والأنثى، وهما يبذلان ما في وسعهما، ليكونا حقيقة العلاقة الممتدة في التاريخ، أن يسلماً أمرهما لما هو تاريخي، كمن يترك تحت الماء، يتداخلان بطريقة ثانية، حيث متغى الرقص، أن يطوي المسافة أو المكان الفاصل، والزمان العائق، ويستعيد وحدته، عبرها، مستعيداً (حدوته — أسطورة) الكائن الأول: الموحّد، إنما باعتباره البداية الحدوتية — المؤسّسة، والنهاية البصرية السمعية، وتكون هي: الأنثى التي استساغت مبادرته الحركية هذه، بإتقان شروط اللعبة الجنسانية في الصميم.

في فحوى الإجراء الرقصي، تمارس المؤخرة دورها المنوط بها، وهي أنها أكثر من كونها مؤخرة، إنما هي التجلي الأعظمي لثقافة، تخجل من أن تسمي نفسها، أن تفك (خيمتها) الجسدية، وتحصي عدتها المكونة لها من الداخل، بمعنى أن تكشف ما هو تاريخي متنوع بالذات، وهي ذاتها، تلك الثقافة التي ننشد إليها، كنظارة، كجمهور، كمشاركين طقوسيين، أو شعائرين، سواء تعلق الأمر بظهور أجساد شبه عارية، في أمداء طبيعية أفريقية، متماهية كثيراً، مع تاريخ مقروء وشمياً، أو إشاراتياً في ظواهرها، مع تحديد معالم متمايضة، أو داخل معابد، تولي الرقص أهمية كبرى، لأنه بمثابة بوابتها الكبرى نحو العالم الذي خططت له بداية (الانسلاخ عن الجسد، كمفهوم مادي، زائل)، أو في أكثر صالات الرقص العالمية أبهة وتمثل ثقافة متطورة، ففي الحالات كلها، نكون داخل الأجساد هذه، كما هي خرافة الحية التي قيل إنها في البداية كانت، كأي حيوان، يدب على أرجل عدة، فتم مسحها، إذ عوقبت، بجعل أرجلها داخلها، فصارت ترحف على بطنها، ولكن في الوقت ذاته، فإن الأفريقي، كما هو متردد، وحده من يضيف على الحية هذه التي اعتبرت ممسوخة، تلك القداسة اللافتة، كونها تلمس الأرض بكامل جسمها، أي تعرف كل ما يجري في باطن الأرض، ولعلنا في محاولتنا هذه، ونحن نرقص، أو نعيش مناخاً رقصياً، إنما محاول استعادة أصولنا الأولى، وكما هو مفترض، ونحن نلمس كل ما هو كائن، أو متوارٍ في أعماقنا، أننا عبر مؤخرتنا،

نتصارع، أو نخفي ما لا نريد الكشف عنه، بينما نحن واقعاً نعيشه، ويعني هذا، أن الحديث عن المؤخرة، وجانبها الإسقاطي، وغير المفكر فيه، إن جاز التحديد، بحث مكاني، زمني، في حيثيات هذا البعد الخفي فينا، وهو ظاهر لنا، في الكثير من حقيقته، حيث إن تسويق العلاقة التفاوتية بين كل من الراقص والراقصة، وبصيغة فنية، لا يخفي ما وراء الستارة أمامنا، من حيث الخشية مما يكمن (خلفنا)، وكيفية ترتيب (بيت الجسد)، بمن فيه: من يديره، من يهتم به، من يلزم بحراسته، من يتابع شؤونه، باعتباره عالماً قائماً بذاته، وأن استحالة الأنثى جسداً ينتهي بمؤخرة، وهذه تستحيل ملاذاً شبقياً، لذتياً، وأن استحالة الذكر جسداً، هو الآخر، يقفز على (مؤخرته)، لأنه يتقدم صوب الأخرى، وهو بالتالي يستحيل طاقة حركية، مبعثها الرغبة في تجاوز جسده (وهو المعتبر أصلاً: تكوينياً)، وهو يحاول استعادتها (اجتيافاً)، وفق منطق علم النفس، أي جعلها منصهرة في داخله، كما هو المرئي في توحدهما معاً... إلخ، إن كل هذه الممارسات الإيمائية، وعبر اللمس، وغير اللمس، تعزز من سلوك الجنسية هنا.

في حيز اللمس:

أن نلمس الشيء، هو أن نتعرف إليه، ومن منظور علم نفس الطفل، يكون اللمس أول درجة اتصال له بالعالم الخارجي، وذلك بطريقتين مترافقتين تقريباً: من خلال الرضاعة، والعلاقة تكون فموية، ومن خلال وضع يده على ثدي أمه، فيكون الشعور بنوعية الملموس: دفئاً وبروداً، نعومة وخشونة، ملئاً وفراغاً، وصلأً وفصلأً. وفي الرقص، يمارس اللمس دوره الكبير، وهو يستعيد هذه اللحظة الأولى (ألفباء الجسد) في علاقته مع الخارج والداخل معاً.

في تفاوت العلاقة الجنسية (في إطار مفهوم الجندر: النوع)، يستمر الذكر في تأكيد نوعه الجنسي، حيث الحركة تكون فعلاً، والفعل خطاباً جسدياً جلي السمات، في التحرك المحيطي، وملامسة الأشياء، بثقة ملحوظة، كما لو أن التثبيث اللمسي بالمكان، ومن خلال التحرك في الجهات كافة، مع انثناءات الجسد: جسده، وانعطافاته، أو أكروباته الأرضية، في بعض الحالات، مأخوذاً بسياسة جذعية مدروسة بدقة، وانتباه إلى عالمه الخلفي، إلى مؤخرته، وكيف تستجيب له، حيث يجرها وراءه، ليغيثها داخلاً، شاداً الأنظار، على عموم جسده، باعتباره امتداداً يبقى المؤخرة في الخلف (المحجّب)، بينما

تستمر الأنثى، مع استمرار الذكر، في ما ذكرْتُ، فهي داخلة في عداد الجاري لمسه، الأنثى ملموسة، أكثر من كونها لامسة، وفي الاعتبار اللغوي الجنسي، يكون اللمس والملاسة، تجاوزاً لغطاء اللحم الخارجي، أكثر من كونهما مجرد احتكاك بين جلدتين، أي إن المعنى هو: الجماع، ممارسة الجنس، وهي مبادرة تبتدئ كـرغبة شاقّة طريقها، من خلال الذكر، حتى لو بدت المرأة غاوية، كما هو المقروء تاريخياً، ولهذا تكون علاقة الأنثى باللمس علاقة مجازية، ملحقة بالآخر: الذكر، لأنها مقيمة في المكان، لهذا يكون الاحتضان فعلاً أنثوياً أكثر، وعبر علاقة الأنثى بمثلتها، وهو سلوك تبادلي نذّي، بينما اللمس، وكما في الرقص، ومن خلال مد اليد إليها، أو تطويقها، وتحريكها، في فسحة مكانية معينة... إلخ، فكل ذلك، بمثابة إعداد لها، لتكون في مقام رغبته الممثلة هنا، وكأن جماعاً يتم في الهواء الطلق، أي كأن تمكناً ذكورياً يحدث أمام الملاء، ووفق ما هو موضوع، أو متّبع عرفياً.

وما التحرك الأفقي للمرأة، أو الاهتمام الأكبر بزينة الجسد، وحتى مكياج الوجه، سوى هذا العمق التاريخي المفتوح للنظر الداخلي، لما يتوضح من تفاوت علائقي، لما يخص جسد الأنثى، هذا الذي يجري تبيله (من المثل)، أو تهيّره (رشه بالبهارات)، وهذه خاصية لمسية يدوية، إنما خارج نطاق الموصوف الذكوري، وكما هو بين النساء أنفسهن، حيث تكون عملية التزيين، كتقانة فتنة جسدية موجّهة تاريخياً، تلويناً لرغبة الرجل، زيادة إيقاع الرغبة القائمة. وبدقة أكثر: للتأكيد على أن الذكر، ما زال الحيوان الشمي، والمبصر لما يحيط به، والقادر على قنص طريدته، ويكون سلاحه، هو ما نشاهده، في زخم حركاته، أي: استعراضها، لتكون النتيجة المحقّقة باسمه، هي ذاتها النتيجة التي تجعل الأنثى بمثابة الوليمة اللحمية الفاخرة بين يديه.

ولعل ما انتهينا إليه، ليس تقريراً عن رغبة، رغبتي أنا، وإنما، هو مزاوله مهنة باحث، يتحرى ما وراء المظاهر، وراء المشاهد التي تفتن السمع والنظر، وتستتر على حقيقة المراد من كل ذلك.

كما في مفهوم اللمس والملاسة، وكيف يمارس الرقص دوره، في تثبيت المفارقات.

في حيز نوعية الحركة:

سواء في قراءة النصوص التاريخية، أو الآثار القائمة، يظهر وكأن التاريخ، كما هو المنحوت والمرسوم، بمثابة صنعة الرجال، تقانة الذكور واقعاً، وكأن ليس من حضور للنساء، كما هو شأن المؤخرة، هذه التي لا تُرى باعتبارها كتلة لحمية، أو مختصراً جسدياً، لا علامة فارقة إنسياً له.

وكما هو راهناً، حينما نتلمس في أمور كثيرة: أدبية وغيرها، كيف تكون الحركة ميزة الذكر الكبرى، وحتى في الأفلام، إذ يندر أن يكون الوجه الأول في الفيلم، وجه البطل، بالمعنى الدلالي، هو الوجه الذي يملأ الشاشة بداية ونهاية، هو الوجه الفاصل والواصل بين مشهد وآخر، إنما يكون الذكر، في المجلد حامل الفيلم، ومحموله المعرفي والرمزي، مدوّن فكرته، والساعي وراءه.

هذا يخص جانب الحركة، ولمن يجب أن تكون الحركة، وما هي سياسة الحركة... إلخ.

فأن يكون الذكور اندفاعيين، مواجهين لما يعترضهم، وينوع من الثبات، إنما تكون ثمة تربية، هي التي تفسر هذا الجاري بالطريقة هذه، لأن ثمة سلطة تمنحهم شرف القيمومة الزمكانية أكثر، بينما الإناث، ثمة ما يقلق هنا، ما يجعلهن، كما كان سابقاً، مأخوذاً بالانفعال، ليس لأنهن انفعاليات أكثر مما يجب، وإنما توقيهفن الزمن، في مكان ضيق، وتقليص صلاحياتهن، والزاهن بأنشطة من الخارج أكثر، هو الذي يدفع بهن، إلى أن ينكفن على أنفسهن أكثر، أن يجدن عالماً، لا يتحقق إلا في الخيال، وهو من صنع ذات الحالة والمقام، حيث الانفعالية ذات منشأ ثقافي، وهذا يشدنا إلى السلطة، ملاحظة أن السلطة معاشة، وحالة تكيف، وتدريب على المباغت، مثلما هي تمرين للذات على تنويع الحركات، وإغناء اللغة، ليكون التفكير قدرة على حل المشكلات الطارئة.

في الرقص، مجمل الحركة ذكورية، وهذا يبعد ما هو انفعالي عن الذكر، إنه يوزع انفعالاته في دائرة أوسع، فهو غير مرئي، كما يجب، بينما الأنثى هي محيط ضيق، وتكون أكثر عرضة للمشاهدة، ويكون الانفعال مرئياً بآثاره أكثر.

إن الطريدة تنفعل أكثر، لرأى القناص: الصياد، بينما الصياد، فلأنه يتحرك كثيراً، تغدو

رؤية خطوط الانفعال في وجهه، وعلى جسده، صعبة، ولهذا، فإن الرقص حين يكون ذكوري الطابع، فلأنه يسمح لنا بمعاينة أكثر لما يخفيه، وهو أنه يمارس تجديدًا متنوعًا لعلاقته مع التي يعتبرها ملحقه به، أعني حين يعتبرها ذات خاصية مؤخراتية مربرية، وفيها يتلاشى انفعاله نسبيًا.

ولعلي، وقد توقفت هنا، أمتلك المشروعية، في التقدم، خطوة إضافية، ومن خلال المسار البحثي، لجلين ويلسون، وهو المسار الذي يفيض معنى إضافيًا، بدوره، من خلال المثال المتعلق بمغني الروك أندرو «مايكل جاكسون»، أي: كما سماها (لغة الرقص الخاصة) عنده، معتمدًا على الأنثروبولوجي ديزموند موريس، حيث وصفه بأنه (ديك الروك)، وشرح ذلك، أن هذا الديك، وكطائر ينتمي إلى أميركا الجنوبية (تكون ذكوره زاهية الألوان بينما تكون إناثه ذات ألوان بنية أميل إلى السمرة الفاتحة)، ومن ثم ركز على نوعية الرقصة عنده، وهو يغني (وقد لاحظ موريس أن صرخات جمهور مايكل جاكسون لم تكن تنطلق استجابة للمقاطع الموسيقية أو كلمات الأغاني، بل لحركات القدمين البارة التي يؤديها. جلين. ص ٢٣٦).

يتشرف بنا هذا القول المركب عالمًا آخر، طي العالم السالف الذكر، وهو المتعلق بذلك التجاذب بين كل من الألوان الزاهية، ومن طبيعة هذه، أنها تنطلق إلى الخارج، تغمر العينين، تغشاهما، من منظور نفسي، مثلما أنها تؤكد العمق الذكوري فيها، كما لو أنها حركات متماوجة لا تهدأ، مثلما أن الألوان الخاصة بالإناث، هي بنية، تميل إلى السمرة الفاتحة، أي إنها تمثل وضعًا سكونيًا، وهو ذات الوضع الذي يضع الأنثى في أهة الاستعداد لتلقي مؤثرات الذكر. وأظن أن موريس قد فاتح الحقيقة المتعلقة بـ «ديك الروك» من خلال الحراك اللوني المختلف، وأن حركية الألوان الزاهية، تمثل قمة التجلي في النشاط الجنسي، في مداهمة النظر النقيض بالرغبة، وأن العملية لا تخرج عن نطاق الخطاب الجنساني. كما يأتي التركيز على حركات القدمين، وهي ذاتها تلك الحركات، التي نشاهدها أحيانًا، في سلوكيات طيور، لحظة التوادد الغريزي من جهة الذكور فيها، إلى إناثها، كما لو أنها تعرض عليها طبيعة رغباتها، وما هي عليه فحولة، وهذا وجه آخر، داخل في غمرة النشاط الخاص بالرقص، حيث التباعد والتقارب المتتاليان، وبسرعة لافتة، في حركات القدمين، ترجمان النشاط الجنسي، وإفصاح عن توافر الطاقة الهائلة.

خلفاً، ضمناً، أو في السياق، نتلمس في مجمل الخطوات التي تتبعناها، مثل هذا الطابع التركيبي، في مقارنة ما هو مثير، لصيق بما هو جنساني، وفي أبعد الأبعدين، تكون ثنائية الصياد، أو المطارد والطريدة، وعملية السيطرة عليها، ونيل اللذة بلامستها، فعلاً رمزياً، نيابة عن التصفية الجسمية: اللحمية. إن جاكسون، يُستنسخ في كل الذين يهتفون له، لحظة رؤية حركات قديمه، ومن جهة الإناث، حيث يسلمن له، كقدوة ذكورية، فحولية، مؤخراتهن، وجبة شهوية دسمة!

رقصة المولوية

المولوية، نسبة إلى رجل التصوف الشهير «جلال الدين محمد» ونسبه «المولوي»، والمولود في بلخ من أعمال خراسان، سنة ١٢٠٣م (وثمة من يؤرخ ولادته، بسنة ١٢٠٧)، وتوفي سنة ١٣٧٣م، والمستقر في قونيه: البلدة التركية المعروفة، وصاحب المقام: المزار الاعتبار هناك، وهو العظيم الأثر، في تاريخ التصوف، من خلال الدمج بين الجسد الراقص والموسيقى، وخصوصاً آلة الإيقاع: الدف، وآلة النفخ: الناي، وآلة العزف: الساز، وهو يشبه العود، وهذا المثلث الموسيقي، في مصادره الثلاثة، لا أظنه تم بمحض الصدفة.

المولوي، كما هو مدوّن عنه، وعن حياته، عاش في عصر مضطرب، فقد كان هناك حرب جنكيز خان على العالم، وحروب الصليبيين وقتذاك، وكل ذلك أثر في حياته، وفي الطريقة التي اختطها لنفسه، والذين جاؤوا بعده من أتباعه، ممن سُموا «الدراويش»، وخاصية السماع، والدوران حول الذات، ومظهر لباسهم ذي الأرضية الواسعة، التي تشكل دائرة تتسع تدريجياً، إلى مستوى معين، مع دوران الدرويش، المريد المولوي، حول نفسه عدة مرات، ومن نقطة واحدة، ابتغاء للتلاشي في الحضرة الإلهية، وربما يذكرنا هذا، بمفهوم النيرفانا في التوحيد مع الإله: النيرفانا.

ومما يعرف، هو أن المولوية، شجعت كثيراً من قبل السلاطين العثمانيين وولاتهم، وهي ما زالت قائمة، وهذا يضيف طابعاً إشكالياً على الطريقة الصوفية هذه: دينياً ودنيوياً معاً^(٧).

والسؤال الذي يطرح هنا، هو ما صلة المولوية كرقص صوفي، تعبدية، أو دينية،

بموضوعنا، هذا الذي لا أظنه قابلاً للقراءة، أو للأخذ به، بسهولة، من خلال المسافة القيمة الكبيرة، كما يبدو، بالنسبة لمن يميّز بين رقص ورقص، والهدف من كل منهما؟

أصوغ سؤالي، بدقة أكثر، ولأنني، أشدد على ما أقول، في كل ما أوردته، أو تعرّضت له شرحاً، وتفسيراً وتأويلاً: أي علاقة تقوم بين مفهوم المؤخرة، ورقصة الدراويش السالفة الذكر؟

يمكن أيّ معنيّ أن يذهب بالفكرة المطروحة هنا بعيداً، والجزم بأنها لا تقبل بهكذا تداخل، أو هذه العلاقة، واعتبار الموضوع في أساسه، توليفاً على توليف، ليس إلا.

ويمكن المهتمّ، أن يعاين الموضوع، في أكثر من اتجاه، معتبراً أن ثمة ما يمكن النظر فيه، ما دامت المولوية معاشة مسلّك، والتخطيط له، ولو أن في الموضوع ما يستثير قلقاً.

مثلاً أنه يمكن الباحث في الموضوع، الأخذ بعلاقة موضوعة، كهذه، على محمل الجد، ومتابعة ذيوله، وما يمكن أن يسفر عنه هذا التحري الصامت، أو غير المتوقع، بنهاية محددة!

لهذا السبب، أراني إزاء مثلث روابط تخص العلاقة الموصوفة، والمتجلية في ما يلي:

المولوي مسكون بهاجس الخوف من الجسد، والجسد، لا يمكن أن يُخفى بطابعه التركيبي، وهو أنه بالقدر الذي يكشف ما حوله، يبقى الداخل، وحتى في الخارج، ما يعرضه للقلق كثيراً.

المولوي مسكون بهاجس التحرر من سلطة الجسد، وامتداده الخارجي، باعتباره مسرح تجليات اجتماعية، ورهانات قيمة، متعددة المسارات، إنه خطاب مقروء ما بين سطوره، أكثر مما في سطوره من حقائق، وأن ثمة تاريخاً منفتحاً على أسئلة دون أجوبة، أو أجوبة ناقصة باستمرار.

المولوي مسكون بهاجس إرضاء الجسد، بطريقة ما، لأن هذا الجسد يعنيه، ويشي

بوجوده المادي واقعاً، وهذا يفضي إلى نشاط قيمي متشابك، هو صراع القيم بوجوده الثقافية المختلفة.

هي ثلاث نقاط متقابلة، تمثل مثلثاً متقابل الزوايا، ومحكومة هذه، بأفق للنظر، عن المولوي جسدياً، بالطريقة التي ينزع عن ذاته تلك السكينة التي تهدئ من روعه!

كيف يمكن التعريف بالمولوي، مولوي الطريقة المرئية والمسموعة؟

يريد المولوي التخفيف من عبئه الجسدي، التحرر من أدرانته التي يتفكرها كثيراً، أن يعيش حقيقته الروحية المزعومة، وكأنه روح دون جسد، بسلسلة لامتناهية من الحركات الخاصة!

لكن المولوي، لا يجرؤ البتة، على أن يدّعي أنه لا يستند إلى الجسد: جسده هنا، أن الحركات التي تؤثر فيه، مثلما هي الأصوات الموسيقية المحددة، تلك التي تنتهي إلى مسامعه، لا تثير تغيرات في نفسه، ومن الداخل، ولا تبرز التعابير المرافقة، في محيط الوجه وسواه.

إن تمايزه الرقصي، هو احتيال محض على الجسد، مكر فيه، وباسمه، لأن ثمة انعكاساً تفاعلياً يرتدّ إليه، وعليه، فإنه مشغول بالقلق كثيراً، قلق من أي شيء؟

من كونه أكثر شعوراً بالخطر الذي يمكنه أنه يجعله عرضة للأذى، وبشكل مفاجئ، قلقه على مؤخرته بالذات، لأنه من خلالها تنوع صلاته مع العالم الخارجي، لا يستطيع الجزم بها، كمصير، حيث المؤخرة تربطه بالأرض، مثلما أنها تشكل (نافذته) الطبيعية، تذكره باستمرار، بما هو مادي، بالسلوك الهضمي، كما هو الشبق الذي لا ينفصل عما هو هضمي بالمقابل.

يتخذ الجسد المولوي، وهو يترجم حقيقته المادية إلى حقيقة رمزية: معنوية، كل ما شأنه، لينسى أنه كائن إنسي، معرض للفناء، للاندثار، وما عليه إلا أن يبذل المزيد من الجهود لمعانقة روحه.

لكن كل حالات صمته، وهو يرقص بطريقته التي تختصر الكوني في ذاته، لا تمنعه من

أن يسمع ضوضاء الكونية، صرخات الوجود التي تضغط عليه، كما يوضح ذلك، جانب الدوران حول الذات، ومن خلال المثلث الموسيقي: الإيقاعي، والنفخي والإيقاعي، وكأنه يطلب كمالاً، ولهذا، تبدو قدرته في التحكم بمحور جسده، من الوسط، حيث تُترك المؤخرة، متحررة من القسم الأعلى، كما هو ظاهري، لكون محور الجسد، مجاوراً للمؤخرة بالذات، وهذه، تنذر صاحبها، كلما حاول تفكيراً، أن ليس من خلاص، أو ليس في الوسع، الخروج على الجسد.

في كل الإحالات المرجعية، يظل الجسد فخر الجسد، مثلما تظل المؤخرة، العبوة النافسة المحولة داخلاً، لكأن ثمة ما يأتي في غفلة، ومن الخلف، لكأن المؤخرة تقيم في عراء النظر، متاهة موت، أو معرضة للموت، بطرق شتى، لأن لا مجال من تجاوز المخطور، محظور انحدار الجسد.

المولوي يناشد ربه، ويدخل في صمت ورع، صمت، هو تطهير للجسد من كل رغبة بما ينسب إليه مادياً، والدوران، هو مقاومة النفس بالنفس، والجسد شاهد على ذاته، ولكن، هل يكون في وسع المولوي الداخل في حالة جذب ذاتية، الاقتناع بأنه يسير بجسده، نحو الجهة التي تشكل خلاصاً له، ممن يتهدده، هل يمكنه الإفصاح عن ورعه دون البحث عما هو مادي فيه؟

أن ترسم منطقة الجذع، حلقة، هي في هيئة الكون، والإنسان هو المركز، وتكون الحركة الأفقية، مع دوران الجسد، والدوران، المتمثل في الحركة، دخولاً في المركز الكوني، تُشداناً لما هو إلهي، فإنها لا تقيم فصلاً بينة مكونات الجسد، لا تزيع المؤخرة جانباً، وإنما، بالعكس، تفرض المؤخرة قوتها، حضورها، دنيويتها، قابليتها للتلاشي، وهي تجرُ معها من يمثلها حياً.

عبر المؤخرة، مع المؤخرة، ثمة تحلٌ عن الدنيا، عزوف ما، عنها، ميل لافِت إلى العزلة، إلى القليل القليل، انتظاراً للموت، تجاهل لكل الرغبات التي تبقى المرء مفتوحاً بشهواته على العالم، وهذه سياسة واضحة الأركان، ولهذا لقيت قبولاً كبيراً، عند أولي أمر السياسة، وما زال الأمر قائماً، لأن ثمة تعطيلاً للقوى الجسدية، جعل نسبة من القوى الاجتماعية، أو الطاقات المجتمعية، في حالة العطب، أو الهمود، وهذا، يمنح أولي أمر

المجتمع هؤلاء، امتيازات أكثر، لفرض سلطانهم، وفي الوقت ذاته، لتوجيه الثناء لممارسات رقصية من النوع المذكور، ليدوموا أكثر.

أن يكون السلطان، الخليفة، الحاكم، ولي الأمر، راضياً عن المولوية، وهي طريقة تصوفية، أن يجري تحييد للرقصة اللافقة بجمالياتها، في حيزها المولوي، لا يعني هذا من سؤال يتبلور في الظل، وهو: ثمة طريق يمهّد أكثر، دون مقاومات، يعزز من مقام هؤلاء، ويمنحهم عمراً مديداً أكثر.

إن المرونة الهائلة، والقدرة الجبارة الكامنة في جسد المولوي: الذكر بامتياز، أعني حين تكون المولوية ديانة ذكورية، طقوساً وشعائر وتعبداً نصياً، يمكنهما أن يثيرا الكثير من الأسئلة، تلك التي تبحث في مصدر المرونة المتشكلة، والقدرة الجبارة، أن تولّدا إعجاباً بالمرئي، وكما هو الدوران المستمر، وبقاء الرأس في وضعية ثابتة، مائلة قليلاً، تعبيراً عن التسليم بما يجري طبيعياً، عن الاستسلام للممكن حدوثه، ولكن، هل هما قادرتان، في السياق ذاته، على تمهيد الطريق، للجسد المسكون بحتمى الراقص، جسد الذكر الحضيف، والإعلاء من قيمة الجسد، دون إمكانية مكاشفة ما وراء الحركة الدورانية، وراء الدائرة التي تنفتح، من خلال اللباس، وكأن الجسد لم يعد موجوداً، دون التفكير في الموت، ومن يمكنه أن يستفيد من كل ذلك؟

المولوي يعرض نفسه للخطر الذاتي، خطر التخلي عن الذات، في الوقت الذي يكون فيه الآخرون في فوضى الحالة الاجتماعية، والسياسية، وكما رأينا، في التقديم، كيف أن بذور المولوية، انتعشت في الوقت الذي كانت فيه حروب جنكيز خان، وكذلك الحروب الصليبية، تروّع البشر: المسلمين، بصورة رئيسة، وأن الذين عناهم أمر كهذا، كان يدفع بهم، إلى سلوك الطريق الذي يبعدهم عن حقيقة ما يجري، ومحاولة طلب الهدوء، أو الهدنة مع الذات والواقع القائم.

إن الله لا يهرب حيث يقيم هو، ولا يمكنه أن يقطع صلاته بعباده هنا، ولكن الذي يحصل، هو أن الذي يسبب خراباً إثر خراب، هو الطابع التمثيلي للجسد، الضابع الفني الروحي، كما يسمى، والذي يقدّم الجسد، على أنه في الطريق الصواب، والتغلب على العوائق الدنيوية.

ثمة خوف من المؤخرة، وعليها، خوف، هو السبب، للدخول في حلف ما، مع الجسد، في اللعبة الدورانية، اللعبة التي تكفي بقاء الجسد أكثر تكييفاً مع سلامة نفسية محروسة، وترك الدنيا بكل متعتها، لمن يعيش فيها، أو يسوسها.

وما يمكن إثارته هنا، هو أن المتمعن في الجسد المولوي، والذي يظهر مدى انحراف الرأس الذي يتبدى مائلاً على جهة جسمية (مائلاً إلى اليمين)، مرافقاً، أو في موازاته من الأعلى، امتداد اليدين، بحيث تكونان في مستوى الرأس علواً، وتبرز راحة اليد اليسرى مسترخية، شبه مفتوحة نحو الأسفل، بينما راحة اليد اليمنى، مبسوطة، وموجهة نحو الأعلى، في عملية تشبه التحليق بالجسد عالياً، والدخول في غيبوبة الآخر: الله الواحد الأحد، بالطريقة هذه، كما تقول ملامح الوجه، إذ العينان، تظهران بدورهما مغمضتين، بينما القدمان في نقلاتهما، هما اللتان تقومان بخاصية الانطلاق بالجسد، في محاولة نبذ الأرضي، ومن خلال قراءة النص المولوي: المدوّن والمسموع (عبر أناشيد مرافقة)، والنص الجسدي المتحرك، يستطيع أن يربط بين حركية الجسد هذا، وذلك الحنين المتواصل، أو المركز إلى الأصول الأولى، حيث كان آدم، بالمعنى الديني الإسلامي، أو وفق مدوناته الميثولوجية - الحكائية، آدم الكائن الوحيد الأوحد، المخلوق الإلهي المفضل، والذي أبصر نفسه في الجنة، متداخلاً معها، الكائن اللامنطور، إلا من قبل خالقه، حيث تكون ولادة حواء الرمز من صدره، جهة القلب، كما يقال، هي بداية النهاية لعصره الذهبي، لزمه الفردوسي، إذ تبدى الثنائيان البشريان، والتحول الانعطافي في تاريخهما النازل إلى الأسفل، بعد حكاية الشجرة المحرمة، ذات الثمرة الغاوية، وكانت بداية اكتشاف الطعام، بظهور إبليس على الحدث الكوني المسرح، وكان تناول التفاحة المفترضة، بداية انزلاق آدم، بفعل الخطيئة المعتبرة حوائية، أي أنثوية الخطيئة القاتلة، وبروز دور المؤخرة، وهي تفتتح على الأرض، إلى الأسفل، لتخليص الجسم من فضلاته ذات النسب الدنيوي الأرضي: الزائل، كما لو أن ثمة ربطاً بين البدء بتناول التفاحة المتداخلة مع حواء، وبجلي الخوف، وكأن مشهدية الجسد، الجسد الذكوري، كما تقول المولوية، محاولة قلب لنظام أرضي، حوائي النسب، واستعادة ما كان آدمياً، تليداً، كما هي الرقصة الزوبعة، التي تسعى إلى تحرير الجسد من جاذبية الأرض، والرفع به حالياً، سعياً للدخول في الخفني: السماوي، كما ذكرت، وربما كان في هذا التخصيص النوعي: رقص المولوية، اتجاه ذكوري، عنصري العلامة، وفي الوقت ذاته، تصعيد بالذكورة، وإعلاء من شأنها، وحتى محاولة إدانة لما يجري، على الأرض، في عملية تعويض، تكون السماء

هي الملاذ الآمن، عبر التخلي عن المؤخرة، ذات الصلة بالأرض، أعني بإبقاء المرأة في الخلف بعيداً عنه، وجعلها المؤخرة التي يتم تجاوزها، كما لو أن هناك ما يمكن التغذي به روحياً فقط.

ولعل المتابع لهذه الطريقة الصوفية، التي ابتدأت في إيران، من جهة الممثل الأول لها، ومن ثم انتشرت، وتأصلت في تركيا، يلحظ هذا البعد التهليلي، والباطني لها، وكيف يدخل بالجسد في عالم من الوجد الحميم، كيف يترافق صوت المولوي، مع حالة الدوران، مع الموسيقى الصاعدة، تجسداً أكثر للتكامل، أي صك تنازل لصاحب الجسد عما يعنيه دنيوياً.

هنا، لا يمكنني أن أنزع عن المولوية قدرتها على مخاطبة الأرواح، وكذلك، الدفع بالقارئ إلى أن يفكر بطريقة مغايرة، تلك التي تروج للمولوية، كممارسة روحية، تهب المؤمن بها هدوءاً وسكينة عامرين، وتحاول الجمع بين الأعراق، كما لو أن الاختلافات كانت، أو جاءت مصنعة، ومغرضة حقيقة، وباعتبارها فناً روحياً شرقياً، ولكنني، أظل، في مواجهة هذا المسلك الذي يمارس دعاية للمولوية، بصفتها تطهيراً متكرراً للروح، وتوحداً مع الخالق. في الوقت الذي يزهد المولوي بكامل دنياءه، لصالح المالك لها، وبذلك، يؤمن مؤخرته، من كل خطر داهم، لأن لا مجال للتفكير في توقع حدوث، أو ظهور خطر كهذا، طالما أن انسحاباً مؤخراتياً قد تم من الدنيا، وهو ذاته الانسحاب الذي يبشر أولي الأمر، بأن ثمة ضماناً أكثر، ليرقصوا على طريقتهم، أن يشملوا دنيوياً، ويؤمنوا، في الوقت نفسه، على سلامة مؤخراتهم!

المؤخرة، وبعض مما هو منظور في الرقص الشرقي

لا أدري ما الذي ألح علي في أن أورد، ما تُسبب إلى الإغريق القدماء، في اعتبارهم الشخص غير المتعلم بأنه (شخص لا يعرف الرقص. جلين. ص ٢٣٨).

فالموضوع واسع، شاسع بأبعاده، وأن يكون الرقص هو العلامة الفارقة للإنسان المتعلم، فإن هذا يعني، أن الرقص، ووقتذاك، كان بمثابة الملح للطعام في المجتمع، حيث من خلاله، أو اعتماداً عليه، كان يسهل نقل المعلومات، أو يتم التثقيف، أو تنشأ عملية

التربية بالذات، ولكن ماذا يعني لو قيل إن ثمة من يتناول الطعام، دون أن يداخله ملح؟ لا بد أن يكون ثمة علة، تمنع ذلك.

في ضوء ما تقدم، أكاد أجزم، وأنا على يقينة، من أن الرقص سلوك جمعي، استقطابي، عام.

أن في السلوك القائم هذا، يمكن التمييز بين الأشخاص، معرفتهم في مراتبهم، ومدى نضجهم.

بالمقابل، ماذا يمكن القول في الرقص الموصوف شرقياً؟ هل ينطبق حكم الإغريق عليه؟

لعلي أستطيع القول، ويسر: نعم، نعم، نعم! وحين أثلث قلبي هذا، فيقصد إبراز العلاقة بين مكونات الرقص الشرقي، كيفية نشوئه، الطبيعة الثقافية لهذا الرقص، ومنحاه القيمي، وكيف يُنظر في أمره. فأن يكون رقص شرقي، يعني وجود حكم قيمة، توجه مسلكي عام، يجمع بين مجمل الذين ينتمون إلى الدائرة الصائرة جغرافياً: الشرق، رغم وجود سوء فهم في العلاقة المرسومة بين مفهوم الرقص الشرقي، بجعله واحداً، وكل من ينتمي إلى الشرق، في اعتباره مهموراً من الداخل بمؤثراته، أي أن ليس في مستطاع أي شرقي تجنب مؤثرات الرقص هذا.

ثمة تحديد للمفهوم، مثلما أن ثمة تقييداً لقول الإغريق، ولكن تبقى الصفة الغالبة هي القائمة.

بين متلوع برؤية الجسد العاري، وشغوف برؤية المؤخرة، وهي ترسل ذبذباتها، في الجو المشبع بالدخان (علامة أخرى، على طبيعة التفاعل مع هذا الفن الحركي)، وجسد يدخل في نطاق اللعبة، هو الجسد الأنثوي، بالوسع مكاشفة الأرضية التاريخية، تلك التي تجلو الجنسانية مأسوياً!

بدءاً من الآهات المرسلة، مع نفثات الدخان (أو الشيشة أحياناً)، والنظرات المكدقة، وهي تمتلئ شبقاً، والأيدي التي يلهبها التصفيق، أو التي ترسم حركات في الهواء، لها معنى مباشر، والأجساد التي لا تثبت في كراسيها، وانتهاء بتلك النظرات التي تتسمر، من

خلال رؤية منطقة محصورة بين أسفل الجسم الأنثوي (الفخذ: عتبة رؤية مقدّرة لما فوقه)، وأعلى الحوض، حيث يكون الجذع، والذي يشير إلى ما دونه، تتلون الخيلة، وتطلق العنان لأفكار مكانية، تتداعى في أهبة المكان (في الملاهي خصوصاً)، أو (أمسيات الطرب الخاصة)، متلونة بسلسلة متداخلة من الصور المستنسخة، والمتطابقة، تلك التي تتمحور حول ذاك المكان المتحرك (فصل التفرقة)، والملمم للمأخوذين بالمعطى، أو وهم يحاولون التدقيق، رغبة في اقتناص المتاح للمشاهدة، من خلال حركات رؤوس، كما لو أن محاولة من هذه، تفلح في تحقيق المرغوب فيه، ولكنها محاولة، تؤكد ما هو جائز قوله، وهو: ثمة وليمة للجسد الشرقي، في طابعه الأنثوي، والمهم هو ما يتبدى عبر الحركات، والتلوعات المتعددة المقامات، هذه التي تفصح عن نواياها، وكأن ثمة قاعدة أخرى، تبصم عليها بالعشرة، وهي أن (الأمي شخص لا يقدر متعة الجسد الشرقي الراقص)!

في الكتب، وفي الروايات، يمكن مشاهد مختلفة، أن ترينا هذا الجانب (سوف أتطرق إلى مكانة المؤخرة في الرواية لاحقاً)، ولكن الجاري في السينما، هذا القطاع المرئي والساحر كثيراً، والذي بات شاغل الألباب والقلوب، سواء من قبل الذين يهتمون بالفن السينمائي، أو بالتمثيل، والذين تعودوا ارتياد الصالات السينمائية، ومعايشة أحداث الفيلم الشرقي أكثر من غيره، وفي عتمة الصالة، حين تهتز المؤخرة على الشاشة، أو تسدها، ويستشعر المتفرج حرارة ما في «أسفله»!

هذا الجمع بين معايشة الغلمنة، أو الشبقية، أو ما سَمّي «الإيروسية» والجلوس في عتمة الصالة الخاصة بالسينما، أو حتى في المسرح، جمع لا يخلو من سياسة مقايضة لافتة، تختصر الجسد في البعد الغرائزي فيها، حيث العتمة هي التي تطلق العنان للأهواء غير المسماة، غير المصرّح بها، في أن تظهر خارجاً، دون أن تُرى، لأن الموجودين، يشكلون جسداً واحداً، وتتوتر العلاقة بين المؤخرة التي تستقطب الجسد، عبر تأنيثه: الوليمة المشتهاة، والجسد الجمعي الذكوري، هذا الذي يتبغدد، مستمتعاً بالمكان، مستعيداً، من خلال المتوافر، أو المتهافت، ما كان عليه وضع سلفه الموغل في القدم، وهو في عتمة الطبيعة، داخل دغل، أو أكمة، أو في موقع جغرافي آخر، متمكن من رؤية ما يتغيه، في متناوله، وهو يحدد المسافة التي تسمح له بالنيل منها، ذلك التقدير الغريزي، بغنة، لكون الذي يهتز، يشكل عنواناً بارزاً، هو الاسم المدوّن محفوراً في الذاكرة، وقد أنعش ظهوره

المشهد التراموي الأطراف، رغم ضيق مساحته الجسدية، ولكنه، من فرط التأثير به، فرط انتظاره، وهو متفعل داخله، يسبح في المكان: أرضاً وفضاءً، وهي الفرصة المواتية له، لهذا الجسد الجامع بين مجمل الأجساد، للتفتيس عن المزمّن فيه.

والسينما، وعن بعد، أبدعت في تجسيد هذا الجانب، هذا الولع الجسدي، ومحاولة تجسير الفجوة بين ما هو عليه المعنى جسدياً، وما يعيشه مختلفاً، في التخيل، أو في اللحظات المختلصة، أو لحظة الانصهار في الآخرين، كما هم المتواعدون، في جلسة أنس خاصة، سكارى الموعود، كما لو أن الصورة المتحركة سينمائياً، تمثل حقيقة الجسد واقعاً، مرادفة ما هو عليه المتفرج، فالكبت الموجود يفرّج عنه، نسبياً، كما هو المشهود، والمتحقّق من ناظر حيادي.

التميزون بغنى ملحوظ، لا يخفون هذا الاندماج بالبطن، أعني بالرقص الشرقي الذي يمثل حالة شواء لذات المؤخرة، لمحيطها، لما هو منتظر تلمسه، والإيروسية فعل طبخي ناري المقام، في حثيائتها النفسية والتاريخية والثقافية في المجل، كما هو ضجيج الرغبة في الداخل، وإقدام ذكوري على التلذذ، مثلما همو المعروفون بـ «الغلابة»، عندما يكون تصريف المكبوت صعباً، لأن المتاح لهم، لذلك، يكون أقل الأقل، ولهذا يكون المسموع، أو المتخيّل، مما يشاهد، أو مما هو محكي، مادة، للدفع بالذكورة، في أن تمارس حضورها، وفي الحالتين، ترد الأثنى إلى سلعة لحمية، إلى الطريدة التاريخية المتحركة في أحبولة الذكر هنا.

أ — في مثال السينما:

تمنح صالة السينما مرتاديه، وهم جالسون في عتمة المكان، الكثير مما هو منشود لذتياً، مما يحثون عنه، بالقدر الذي تسمح الصالة هذه، بمكاشفة الكثير مما يجري خارجاً، دون تسمية، حيث الحركات التي تتم في صمت، ترسل خطابها الضمني دلالات قيمة مسماة، وربما، يكون لها خافت، أو صدى، يكفي لتركيز السمع، لمعرفة ماذا وراءها، وكذلك نوعية الأصوات المسموعة والمتوترة، الأصوات التي تمثل صرخات شبه مكتومة، أنات ميدانيين مصابين بجروح بليغة، إن جاز التشبيه، ولعل ذلك يشكل وضعاً قياماتياً، قيامة الجسد بداخله على ظاهره، إلى درجة أن كثيرين، لا يجروؤن على مصاحبة

نسائهم إلى صالات السينما (الصالات العادية خصوصاً)، وحتى الأكثر رقياً، وخصوصاً أكثر، عندما يكون المعروض فيلماً يتضمن مشاهد تُعتبر إباحية، أو تتضمن هر بطن، ليس من باب الحرص على سلامة النساء، وما يكون عليه مناخ الصالة، وإنما، وهو الأكثر إمكانيةً تذكّر به، لأن هؤلاء أنفسهم، سيكونون في موضع شبهة حتى من أنفسهم، إذ يواجهون غالباً ما ليس في مستطاعهم ضبط أنفسهم، كبح جماح سلفهم الصياد، وتجاهل وجود الطريدة، وبصفتها الطريدة المنتظرة لمن يكون أهلاً لها، كما تقول الرغبة، وسيكون وضعهم نشازياً، طالما أنهم يكونون ملزمين بكبت ما يعيشونه داخلياً، فهم ليسوا وحدهم، وتحمل ضغط الموجود في الداخل، ولأنهم أنفسهم، أيضاً يريدون هذه الاستقلالية الذاتية، واتخاذ الحركة المطلوبة خفية، مع سواهم^(٨).

وربما في ذاكرة صناع السينما، كفرنّ برجوازي في أساسه، فن نخوي، ثم بدأ التعامل معه على أنه فن قابل للتوسع في مفهومه، وهو لا يستثني أي شيء، للنظر فيه، داخل الفيلم المتحرك.

شرقياً، وبالنسبة لعلاقة السينما بالواقع، ثمة مسافة هائلة بين غائية السينما، ومجتمعها الثقافي، والواقع الذي رصدت له، وما كان يجب أن يكون، وبكثافة، فهذه السينما بنسبها، كائن قادم من الخارج، قبل كل شيء، ولكن، على طريقة: هذا الولد من ذاك الوالد، تكون السينما هذه، من ذاك الواقع، الواقع الذي يُزعم أنه مرصود من قبلها، وفي الكثير من الأفلام، من جهات مختلفة.

والحديث عن الرقص، وخلفية الرقص، ومن يشجع على الرقص، وأي رقص يكون هذا، يتطلب المزيد من المتابعة، ولكن في السينما العربية، والمصرية خصوصاً، نظراً لدورها الريادي، يبقى للرقص (طعمه) المختلف، من منظور (أكلك منين يا بطة)، وليس بمبالغة، إن قرأنا ما قالته الكاتبة والصحافية اللبنانية منى غندور (حب ابن الذوات للراقصة، التي تجعله ينفق عليها ويترك دراسته، «حدوتة» تبثها السينما المصرية لسنوات طوال)^(٩).

ابن الذوات، كما سُمي هنا، وكما تظهر اللغة الأصل، من خلال مفردة (الذات) وتمايزها، وقد أصبحت رمزاً، أو علامة فارقة اجتماعياً، هو شخص نخوي، صياد يقتنص اللحظات، الفرص، التي تمكنه من النيل من طريدته باستمرار، وهو يتمتع طويلاً:

مؤخرتها، أعني، وهي تمتد أمامه جسداً، دانياً، معطى له، في وضع انتظار، وهذا يفصح عن علاقة مركبة، فهو يشير إلى أنه قادر على نيل المراد، نظراً لإمكاناته المتوافرة، ولأنه — وهذا هو الأهم — لا يمكنه أن يعلن عن نهاية ما، لهذا الشيق الذكوري، عن هذه العلاقة التي تختصره في هيئة (ضرس وبياض عين)، بينما تكون الأنثى (ثدياً وفخذاً) وكل منهما يقابل الآخر، مثلما يستدعيه طباقياً، كما لو أن العلاقة التاريخية، كانت هكذا منذ قديم الزمان، ويسمح كل ذلك، بالمزيد من إيجاد فنون التحايل، أعني اعتماد سلسلة مناورات، لجعل اللعبة المشرعنة، كما يظهر، قابلة للتجديد، إلى أجل غير مسمى.

وأظن أن كتاب محمود قاسم (السينما المصرية والإثارة)، يمكن تلخيصه، في هذا المضمار، وهو (السينما المصرية ولعبة هز البطن)، أو (فعالية المؤخرة الأنثوية)! وهذا لا يشكل تقليلاً من قيمة الكتاب، أو يكون تعريفاً سلبياً له، من باب التقديم له، إنما هو تبيان طابع المغامرة والجهد المعرفي الدؤوب، وحتى توخي الحذر في اختيار الكلمات، نظراً لحساسية الموضوع، كما هو المعاش، في الثقافة المتداولة عربياً، ومصرياً قبل كل شيء، لكون الأمثلة هي مصرية، والموضوع يتعرض للسينما المصرية، كما يدل العنوان، سوى أن الفصل الأول، يتطرق إلى أبعاد مفهوم (الإثارة)، بصدد القبلة، مشاهد العري، المشاهد الجنسية... إلخ، في السينما العالمية، تمهيداً منطقياً، للدخول في موضوعه الساخن حتى اللحظة، ورغم أن المقدمة، جاءت شبه بانورامية، لكونها تطرقت إلى مساحة المحظور الثقافي: الجنسي، وسواه، في الساحة الثقافية العربية والإسلامية، وما الذي يرصد هذه المتغيرات أو المستجدات، ويلوّن فيها.

إن قراءة الكتاب (وهذه ليست قراءة في كتاب، أو عرضاً له)، تبقى مفيدة، لأنها تأتي تاريخية، ومن خلال أمثلة مختلفة: أسماء، مع أسماء ممثلات قبل كل شيء، لأن الموضوع يتركز عليهن، وأسماء مخرجين، لأنهم يقفون وراء صناعة الفيلم هذا أو ذاك، ولهم مرتكزهم الثقافي.

ولعل ما ابتدأ به، في الفصل الثاني عشر، وتحت عنوان (حسية الرقص الشرقي)، يظهر مدى تجذر حسانية الرقص الشرقي، طابعه الدوائي النفسي المدمن عليه هنا وهناك، ومن خلال إشارة لافتة، تخص فيلماً خالف المعهود، والمجازب ظاهرياً (في منتصف السبعينيات ازدحمت قاعة سينما رويال بالإسكندرية بالجمهور الذي أخذ يتابع فيلم

«على من نطلق الرصاص» لكمال الشيخ باهتمام شديد، وفي وسط الأحداث روعي أمر بالغ الأهمية، وبدا كأنه الصدمة... أن الفيلم ليست به راقصة، ولم يذهب أبطاله إلى الملاهي، أو الكباريهات).

ويلق المؤلف قائلاً: (هذه ملحوظة في محلها، ففيلم في السينما المصرية، حتى تلك الفترة، وما بعدها بلا راقصة شرقية، يعني أمراً بالغ الاستغراب، فلا شك أن وجود الراقصة يعني المتعة الحسية للمتفرج الذي يدفع ثمة تذكرة من أجل مشاهدة قطعة من اللحم الأنثوي، وليس أبداً لمشاهدة فن ممتع)^(١٠).

يبقى السؤال الأول: لماذا (خيبة الأمل هذه)؟ هل لأن المتفرج لا يجد متنفساً لغريزته؟ هل لأن ثمة صعوبة للوصول إلى جسد أنثوي، إلى (إحدى علب الليل)؟؟ أي إحدى بنات الهوى!!

أرى أن ثمة ما هو أعمق من ذلك، لأن ليس كل الذين يحضرون عروضاً سينمائية، هم من نخبة العازبين، أو الفقراء (المعدمين)، وإنما لأن ثمة متزوجين، وميسوري الحال. إذا وراء الأكمة السينمائية هنا ما وراءها، إنها عودة لأسطورة الجسد الأنثوي التي يجب أن تتجدد بلا هواده، أن تعيد إلى الواجهة الذكورية، وفي عتمة الصالة، لحظة انطلاق الرغبة الدفينة وغير المرئية من مكانها، ذلك الجسد الأنثوي المررب، وهو في تناول الذكر، وهو في أوج طزاجته، وعلى مقياس الرغبة النفسية، وليس كما هو مسكون بعرف جسدي مفروض عليه!

إن معايشة الجسد المتخيّل، أو الجسد المتحرك أمامه، وهو في فسحة من الأمان، محسوبة، ومع جمهرة من البشر، ومن مستويات عمرية مختلفة، وربما من ذات الجنس، خلاف الوضع الذي يبرزه وحيداً (تصوروا أن فيلماً يتم عرضه، ويكون ثمة شخص أو شخصان، أو ثلاثة، جالسون في الصالة، يتابعون ما يجري، من خلال التلاصق الجسدي الفيلمي، أو من خلال مشاهد لا تخلو من إثارة، وفي ميدان الرقص خصوصاً، ماذا يمكن أن يكون الوضع النفسي!؟)، إن وجود الشخص في الصالة، وفي عتمة، أو بين آخرين، كما هو مشهد الجذب الجماهيري، أو الحماسة الجماهيرية، المقطيعي، أو الشعائري، أو الهستيري، يضيق المسؤولية، بحيث لا يكون أي كان، في معرض المسألة،

ولهذا، يكون الهيجان الجماهيري، أو الهيئة العاطفية: الغريزية، في سمتها الجمعية، مجالاً خصباً، وصالحاً، ليندفع المكبوت، لينطلق الصياد التمتع في حالة سبات في الداخل، وبالطريقة التي تناسب والحالة النفسية، والمناخ السائد، وتلك التي تبدى بجسدها، بحركتها، هذه التي تملأ الشاشة بمؤخرتها، أو تمارس هزات متواصلة للمؤخرة، أو هز البطن الذي لا يعدو أن يكون الترجمة الأدبية (رغم التحسس الموجود من العبارة هذه)، لما لا يمكن البحث فيه صراحة، أو في حضور الآخرين، دون مراقبة ذاتية محكمة، لهذا يكون الجلوس في الصالة فرصة ثمينة، لإعطاء النفس المزيد من الحرية المفقودة، من انفلات المشاعر، تجاه المستجد، لكون المعروض، يمثل الخارج عن نطاق الملكية، ولأن ثمة نوعاً من التسابق، أو التنافس الضمني، بين جمهرة الصيادين المطاردين رمزياً، يمثلهم مجموع المتواجدين داخلياً، كما لو أن نهماً جماعياً، أو نهشاً ضارياً يتجلى طقسياً، أو شعائرياً، وإكسسوارات المكان وما يخرج عن تاريخ الرؤية المباشرة قائم بوضوح، وتسمع أصوات همهمة، وحركات، تتيح للمراقب عن قرب، والمعني بسيكولوجيا الأعماق، ماذا يكمن وراء هذا التدفق الهستيري المخفي برموزه الصريحة، وأي أنثى تستطيع تحمل كل هذا الإقبال، وكذلك التزاحم والتدافع، إزاء جسدها، أي مؤخرتها، وهي تلوح عالياً، بحركة، تمارس مزيداً من التوتير في الصالة، وتسعير الذكورة...! إن اللواتي مرقن أورفيوس الأسطوري، نخب حب فائض هوسي، يتراءين هنا، وقد تحولن إلى رغبات مندفعة ذكورة، ليكون أورفيوس، هذه المرة، متحوّلاً، في هيئة مؤخرة أنثوية مؤسطرة.

أن تقوم الراقصة بعرض جسدي محتسب، أن تستثير مشاعر المتفرجين، أن تهز بطنها، كما هو موصوف، وأحياناً، أن تلعب الكاميرا السينمائية، كاميرا المخرج، بإعادة تركيب: توليف صورة الجسد، وكيفية تماوج رغبات المصور، من خلال المخرج، خلف الكاميرا، بجعل المؤخرة أكثر ضخامة (هركولية)، إلى درجة سحبها إلى الأمام (إلى الشاشة البيضاء)، لتملأ الشاشة هذه، فلا يجد المتفرجون أنفسهم، إلا في الوضعية التي يكونونها داخلها، أي في وضع انفجاري. إذ إن المؤخرة التي تتحرك، وتتماهى مع الشاشة البيضاء، وهي تتوارى بداية وراء غلالة قماشية رقيقة (مثلث الهتك، الغواية الناسفة، والمثيرة) وداخلها، مع قلب نظام اللعبة (في لعبة الذكورة، يكون الذكر هو المبادر، المتحرك، والمرأة: الأنثى هي القابلة والمعرضة لنفاذ فعله)، وما في ذلك من جموح المشهد التصويري، تتحول المؤخرة ذاتها إلى شاشة، تدهم/ تخرق ليل القابعين في شبهة المكان المعتم، والشديدي الحركة بهوايات مشاعرهم الرغبة المستجدة، حيث يختفي البياض،

ويعزو الملون، وربما المثير المحجّب بالغلالة الرقيقة، أعين الراييين المتوقدين في أماكنهم، ليكون الفيلم هو خطاب المؤخرة الوحيد الأوحى، القادر على تحرير جثي القمقم، على توسيع حدود الليل، ولو لوقت وجيز، فيكون افتراس بالنظر، وتماه مع اللون الأوحى سواداً، أو شبهه، وهذا ما يدركه المعنيون بلعبة الألوان، ولعبة الأجساد المقدمة، أجساد الراقصات (تحية كاريوكا، سامية جمال، بديعة مصابني، نجوى فؤاد، فيفي عبده... إلخ)، ولينأكد هذا الإغراء البصري، في إعادة تركيب الجسد، والجسد الذكوري، رغم أنفته الظاهرة، من خلال أسماء تتعدد مقاماتها، مثلما تتنوع أوصافها، وطبيعتها، أو حظوظها، من جهة الرشاقة، ومقاييس النحافة أو الرهاقة أو السمنة، ومدى نفاذ مؤثراتها في العيون المتفرجة، بديلاً من عموم الجسد، وهو معروض لسياسة الغواية، عندما نجد أعداداً، تنامي من المثلثات، ذات المكانة، وهن يسعين إلى تقديم مشاهد، ولو مختصرة، لحركات، تمثل رقصات مدروسة، تبرز مناقب مؤخراتهن، أي تشير إلى صلاحيات مضاعفة، لها، لبطونهن المعرف بها أكثر ليونة ومرونة!

لهذا، فإن دراسة الفيلم العربي، لا يمكن أن تتم واقعاً، دون أن يكون الرقص، بصيغته المقدمة، مدخلاً كبيراً للتعرف إلى بنيانه الوظيفي، أو طابعه السياسي والاجتماعي والتربوي كذلك، والمجتمع، بمجموع بنائه السياسية والثقافية، يمثل المرأة الكبرى، لرؤية حراك الجسد الفعلي فيه.

والسؤال الآخر الذي يستحق الطرح، فيه، هو: أين هو الجسد الراقص ذكرياً؟ هل المرأة وحدها تستطيع الرقص؟ هل يستحي الرجل حقاً من مؤخرته، من هن بطنه معها، في مشهد مصور وأمام الملأ الأرضي؟

كما رأينا في الصفحات السابقة، فإن على الرجل، أو الذكر، أن يظل محتفظاً بعلامته الفارقة، وهي أن يبقى في المقام الموصوف فيه، ألا يتلخص في نطاق المؤخرة، أو على خلفية منها، وإذا كان الرقص، وباعتباره، في كل نوع منه، عرضاً جسدياً، يشير إلى كل من الرجل والمرأة، فإن المتصور في الرقص، وحصراً، بالنسبة للرقص المعروف شرقياً، هو أن يكون خارج حزامه المهور بما هو ذكوري غالباً، أي أن ينسى أنه يتعامل مع العالم الخارجي بمؤخرته، أنه يحاول التفكير في جسده، على أنه يمكنه تجويد الحركات الجسدية، والالتفاتة إلى أسفل جسمه، من ناحية الخلف، وأن يتابع مجموعة من

المتفرجين، وهم يتابعون حركاته، أن يتخذ من جسده، بياناً أنثوياً معكوساً، وهو يوزع نظراته بين هزات بطنه الخاصة، وما دونها، حيث المؤخرة تتمرجح، والعيون المركزة، على النطاق المرئي أكثر من غيره، في جسده، وأظنه قادراً على إبراز حركات، في منتهى الخفة والرشاقة، أن يكون الجسد الذي يخفي كلاً من خاصتي الذكورة والأنوثة، أي يكون الجسد الحيادي: المنزوع النوع، بطاقته التي تكمن فيه، كما هو ملحوظ في تلك الحركات التي يتميز بها راقص الباليه، أو المتزلج على الجليد، بطريقة فنية، أو القائم بأكروبات أرضية بارعة... إلخ، ولكن الحركات الأخيرة هذه، كما يظهر، توسع حدود النشاط الجسدي، مثلما أنها تبعد عنه النظرات المباشرة، وهي تستنطق صفة الجنسية فيه، لأنه يعتمد على تلك الرشاقة التي تتلبس كامل جسده: الأطراف، مع الكتفين، مع الصدر، ومرونة الرقبة، والسيطرة على المكان بصرياً، ولا يوجد ما من شأنه الانحصار في الدائرة الضيقة، إذ يرسل خطابه القيمي، للحمي، من خلال هزات، تفصح عن دلالتها، أو المؤخرة، وهي تري علامتها الفارقة، بوصفها أنثوية النسب، كما هو الجاري الاتفاق عليه هنا وهناك.

وثمة مفارقة، تلخص في الخروج عن الدائرة المرسومة هذه، عندما يتحمس رجل ما، أو ذكر، وهو يشد عصا، أو مندبلاً على ردفه، ويندفع إلى الأمام، مظهرًا خفته الرقصية المؤخراتية، وسط تصفيق الموجودين، أو التعليقات المختلفة، وهذه، في حقيقة أمرها، لا تعني أنها تستحسن جانب المهارة في الرقص المرئي، ولا الجرأة في فعل الرقص، ولو أن رؤية ذكورية متفحصة لجسم مكسوّ، تستثير نوازع شعورية معينة بالتأكيد، أن رؤية أنثوية، لها مسرى تقويمي ذاتي مختلف، وإنبجاس هواجس، وتصورات، تمارس مقارنة ضمنية بين حركة تجلو جسداً ذكرياً: مشعراً، وآخر، هو جسده الأنثوي، يكون ناعماً، خلواً من الشعر ذاك، وإنما المقارنة المشخصة في ذلك، حيث يكون اندفاع الرجل، يكون بقصد التعليق، أو المحاكاة الساخرة، وليس المنافسة مع أنثى: راقصة محددة، والتأكيد على أنه قادر على منافستها، إلا أنه يأبى ممارسة هذه الحركات، لأنها تميل به نحو العالم الذي يكون مكان غزو له، عالم الطريدة، عالم المؤخرة التي تمحي في الأنثى طابع الإنسي، وفي الوقت ذاته كذلك، تجرده من طابعه الذي يعرف به، وهو صفة الذكورة الماثرة، وهنا تكمن القيمة التفاوتية المريعة في تقويم ميكانيزم الرقص الشرقي، الرقص الذي أضعف همة، وزحزح مقاماً، واختزل أهمية ودلالة روحيتين، ومنذ تاريخ طويل، حيث التاريخ الجسدي المرئي هنا، هو تاريخ الجسد الذي يصعد بتمايمته، بحثاً عن الكائن

الموحد للجنسين، في المشهد الإنساني المنشود، لجعل الذكر فعل الواجهة، والأنثى فعل المؤخرة، مع تجاهل مقصود لما كان يقال، وما زال، هنا وهناك، وهو أن المتعلق بحقيقة الأمي، إذ الأمي يكون إنساناً من نوع مختلف، في نطاق جنسانية أكثر انقباساً على حقيقتها التاريخية، إنه الذي لا يعرف التمييز بين كونه ذكراً أو أنثى، أنه في الأول الصيد، وفي الحالة الثانية: الطريدة!!

وفي السياق ذاته، إثر ما تقدم، لا يمكن المرء المعني أن يتجاهل هذا التقارب الجمعي والمختلف، بين تجلي الجسد الذكوري، وهو متقدم بما ينتشر من شعر، يغطي مساحات مختلفة جسيماً، وما يشكله مشهد الشعر هذا، من انطباع بوفرة الذكورة، أو خاصية الفحلية، وتأكيد رغبة الأنثى في ذلك، الأنثى التي تمنى لو أن جسمها ينسط سطحاً مرناً، ناعماً، لا تنبت فيه شعرة واحدة، ليكون الاختلاف على أشده، وما في التقابل هذا، من حضور تاريخ غير مدوّن، حيث المشعر ذاك، ينبري المطارد، الحامل لنفحة غابية، أو لصورة لاحم، أو مشهي جسد، بجسم نظيف، مفجر لرغبته، ليكون خير ممثل لما هو برّز، بينما الأنثى، وكما تقول المنتجات الأكثر تعبيراً عن المدنية، في طابعها التجميلي، وقدرات الإغراء المدروسة، بينما هذه، تمثل عالم المدينة بامتياز، كما لو أن الأول، يريد البقاء، بمسلكياته مسكوناً بما هو برّز، غايي، كما هو فعل رغبته الموسومة، بينما الطرف الآخر، طرف الأنثى، فتكون المدنية، أو حضارة الجسد المخدعة في طريقتها المولّفة ذكورياً، هي الثيمة الأكثر بروزاً في خانتها الجنسية، أو النوعية كذلك...

وربما تمكنت السينما العربية، من توظيف هذا الحس الجسدي ببراعة، لأنها معنية، بما يجب عليها القيام به، وهي تقدّم الجسد كثيراً، على أنه لحم معروض للبيع، ولكنه اللحم الذي ينبض من الداخل، ولو أنه ينبض وفق المطلوب، والحدود التي يلتزم كل نوع، في مختلف الأعمال التي يكلف بها، باعتماد سياسة شديدة الوضوح، إلى درجة الابتدال أحياناً، وهي تحيّن الفرص التي تقدم نوعاً متقدماً على آخر، أعني، وهو يستمره صانع لذة، ومعتقها، كلما التقى به: التمسّه!

إن القول بأن (هر البطن في أفلامنا هو في المقام الأول حسي)^(١١)، يعادل القول، وفي المقام الأول، على أن هر البطن، هو إعداد الجسد بطريقة ذكورية، حيث الحسي يتصرف في هذا المضمار، وهو أن يكون قابلاً للنظر فيه، من ناحية مقوماته الجمالية المختلفة،

ولكنها تظل، رغم الاختلاف هذا، ذلك الجسد الذي يتقدم ببطنه، ظاهر الوجبة، ويشير إلى المؤخرة، الجهة التي تغري للقيام بالمناورة الذكورية، ليلتقي السمع والنظر معاً، والشم يمارس مسحاً للجسد الملموس.

لهذا، لكم تكون وظيفة الخيلة بسيطة، من الموقع الحسي الذي تتموضع فيه، ومنه تنطلق، أي تلك الوظيفة القريبة هدفاً، بحيث لا يعود في وسع القوى النفسية، أن توسع حدودها، أن تحيل الجسد إلى كيان روحي متجاوز لحقيقته المادية، وأنه أكثر من كونه ملء السمع والبصر الحسنيين بالمقابل، كما هي المسافة التي يقدرها الصياد، لاجتيازها، والتحكم بالطريدة: الأنثى.

وسواء أمكن تتبع حيثيات الرقص الشرقي، وبدءاً من الواجهة الجسدية الأنثوية: المؤخرة هنا، من خلال جمالية السمنة الممدوحة، أو من خلال مستجدات ذوقية، تزيد في ملاحه المرئي، وتحديداً في النطاق المضروب حول الخصر، منطقة الجذع، السوار اللحمي المحدد لطبيعة المؤخرة، بالنسبة للراقصات التي تتابعت أسماؤهن، وتنوعت مقاسات أجسامهن، وحتى تلك الحركات التي ارتبطت بهز بطونهن، أو ارتجاف مؤخراتهن، أو بالنسبة للممثلات اللواتي رغن في أن ينافسن الراقصات بالخبرة، لبضاعفن من الشهوة الحسية عند الصياد الذكر^(١٢)، فإن ما لم يتغير، رغم التحول الشديد، والطفح الكيلي الملحوظ، في بروز أجساد أنثوية، ينبري في إظهار (محاسن) أردافهن، بحركات محسوبة، أو في إحداث نترات في مؤخراتهن، لاستقطاب الأعين، وهذا ما يمكن مقارنته، كقيمة جمالية حسية مروّعة بدورها، تشهد على تنامي التخلف هنا وهناك.

ب — على الخشبة الملتهية:

لم تأت السينما إلا على خلفية متحركة من الخشبة، من الفراغ المسوّر، إذ كان الآخرون، رواداً، وفضوليين، ومشدودين إلى رغباتهم، ورغباتهم تقودهم، إلى الجهة التي تخلق المؤخرة بجسدها الأنثوي غالباً، الآخرون هم الذين يتقاطرون، بناءً على موعد، بالبطاقة، أو بالإعلام الشخصي، مثلاً، على الخشبة، في الفسحة المحروسة، كان تجلي الرقص، وكانت المتابعة البصرية، وجاء الانتقال، من ذات الفسحة الضيقة، أو المعلومة باسم معين، إلى نطاق الكاميرا السينمائية، فالأرشفة الفيلمية، لتبقى المؤخرة في عداد

اللحم المتجدد قوة شبوبية، ولتكون الحشبة عتبة الانطلاقة للإنثى، وهي تعرف بخاصيتها، كما هو المنشود فيها ذكورة، وليكون مجمل ما هو في الحديث عن المؤخرة الراقصة في السينما، في حالة المستعاد، مع فارق الزمن، وإمكانية الرؤية المباشرة، الرؤية الحسية، التي تعطي مجالاً للقاء مباشر، بعد تقديم «النمرة»، وراء الكواليس، أو بوعد معلوم، وما في العلاقة المفتوحة، من تواصل جسديني أكثر، إنما دون نسيان اشتهاء المتصور بطريقة، لا تخفي بهاءها، اللون، ولا إمكانية الاتصال المباشر، وكل ذلك، يضيء على موضوعة المؤخرة الراقصة، أو المرئية، في المشي، أو التبرج، أو الوقوف، أو اللقطة التذكارية، أو التثني، ثيمة آثارية، أو استعراضية، ترتبط بمكانة الناظر، ونوع رغبته!

«مؤخرة» الرقص الشرقي في مرايا منزوعة الإطار

ما الذي يمكن قوله، أكثر مما تقدمنا به حتى الآن؟

لعل أهم نقطة، ساخنة، في الموضوع، هي تلك التي تتعلق بروابط الرقص الشرقي، حين يختزل!

عندما يمكن مشاهدة الدفق الكبير من الأجساد التي تتلوى في مهب موسيقى صاحبة، أو موسيقى أخرى، تتكيف مع ذات الحركات التي تبقي الجسد في عمومته، والجسد الأنثوي خصوصاً، محصوراً في حيز النظر الأرضي، وتكون المؤخرة علامته الفارقة، أي الرقص التي ينفي جل صلاته بما هو فني فعلي فيه، وإنما يشدد على المرئي، في المؤخرة المرئية، للتسويق، واستهلاك الذوق العام.

وفي وضع كهذا، ما علينا إلا أن نغض النظر عن كل التعريفات القديمة منها، والحديثة تلك التي تجعل من الرقص، علامة فارقة لتمييز شعب عن آخر حضارياً، وحتى في مضمار الفلسفة، أن نتوقف عن النظر إلى الرقص على أنه تفتح الذوق روحياً، وإنما تهيمش المؤثر فيه!

ولعل مجرد التلغظ بعبارة (هز البطن)، يجعل الأذان مركزة على ما هو لصيق بالبطن، على البعد الدلالي للبطن، والقابلية المرئية للتمدد، أو الصورة المطاطية للبطن، وما يلي البطن، لكون ما دون البطن، هو مسرح النظر أو الظفر، والجمال الأرحب، لعقد الرهان

المتعلق بالغريزي.

عبارة (هز البطن)، وما تحيل إليه المفردة (هز) إيهاء وإيماء، وحتى تصورات حسية على ذلك، وأنا أشدد على ضرورة إلحاقها بالمؤخرة، بجملة الحركات التي تستقي محفزاتها من منطقة التابو المزعومة، ليست سوى الفاصل الحركي، والسهل تلمسه في أبعاده، بين ما هو ذكري وما هو أنثوي، من جهة نوعية الحركة الكامنة، والمتوخى منها، كما تتبدى ثقافة متعددة الأبعاد، في تجليها الأدبي، والتاريخي، والاجتماعي، والفقهى عربياً، وكأن الجسد الأنثوي، لم ينفصل عما كان منذ آلاف السنين، عن مصدره الأم: الأم الكبرى، مع فارق، يتلخص في الإلحاح الذكوري، على ضرورة استمرار الصيغة القديمة المتوارثة هنا وهناك، رغم المظهر المدني المخادع، المضفى عليه، لأن ما يتردد لغوياً، وما يعاش، في حدود الرغبة، ينفي ما يُزعم أنه التطور!

في وضع كهذا، أجدني، في مسلك ثقافي استبصاري مختلف، وأنا أحاول إمالة اللثام السميك: الركيك من جهة القيمة الجمالية، أو الإجمالية لما هو متضمن في المرئي المعتبر تفاخراً، عن صورة الرقص الشرقي، الرقص الذي يتم الثناء عليه، نظراً لمردوده الرياضي الروحي، أو الصحي، ولثراء أبعاده، دون معاناة الفارق بين الأداء الفعلي، ووجهته، والموضع الذي يجبر على التثبيت فيه، أي، حين أحيل الرقص الشرقي، وكفكرة مشعة، إلى مشهد مؤخراتي!

على المعني بالموضوع، أن يضع عبارة (رقصني يا جدع)، وبالمصرية، أمام عينيه، معناً النظر العقلي فيها، ومن يخاطب من، وكيف تكون المخاطب، وما الذي يتضمنه الخطاب هذا، وما إذا كانت التي تتكلم، تريد من الآخر (ذكرها)، أن يدخل معها في علاقة وجدية، علاقة تصعيد بالجسد الثنائي المشترك، نشداناً لوحدة روحية، أم أنها تنكلم باسمه بالذات، تلبية لذكورته النافذة فيها تاريخياً، وتجاوباً مع أدبيات التاريخ الحسي الجسدي، بموجب ما هو ذكوري، لتظهر له، أنها في مستوى (جدعها) السالف الذكر هذا، أنها تسلم له نفسها من الخلف، آتياً إياها من المؤخرة، وهي تنغم جسدياً بإيقاع، من نوع (رقصني يا جدع) أي (خذني إليك، كما تريد يا ذكري)، وهو يقيم معها علاقات تترافق وهرة البطن المألوفة هنا وهناك، أعني (تلاطمات حركات المؤخرة)، وإيقاء الذكر في موقع المشاهدة، باعتباره العين التي ترى، العين التي تستمتع بالمشهد الجسدي

الأثثوي، في المستوى المرغوب فيه، كما رأينا... إلخ، وأي جنسانية فارطة تنبسط للعيان هنا!

بوسع الإنسان العادي، وقبل المتخصص بالموضوع، أن يقول، جواباً عن أي سؤال من نوع: ماذا تعني عبارة (هز البطن) مثلاً؟ وهو يتسم، أو يضحك في الجمل، كما لو أنه يجب بحركته التعبيرية تلك، قبل الصياغة القولية، وبتهمك، طبعاً (يعني: الفرفشة)!

العبارة السالفة، ترفع من شأن المؤخرة، تعيد إلى الأذهان مدى صلة المرء بمؤخرته، كيف ينظر إلى العالم من خلال مؤخرته، عندما يسلط عليها الضوء، وكأن حقيقة قائمة فيها، عندما يقيم حدوداً أو متاريس يحصن مؤخرته خلفها، أو يشهر بالمؤخرة التي تقع في مستوى ناظرية، وعندما يمارس إسقاطات مختلفة عليها، كما هو المرئي والمتداول، منذ سنين طويلة، في إحالة القضية القيمة، في مسردها الجنساني (فصلاً ووصلاً بين الذكر والأنثى)، إلى ما يلي:

تاريخ مديد من الصور والأحجام والنصوص الغفل من الاسم، وأحياناً، تحت أسماء صحيحة، وأخرى ناقصة، وسواها، صريحة، تشير إلى مدى حضور المؤخرة في تفعيل أحداثه.

داخل التاريخ هذا، يبرز وجه ساطع، متقد، ميتا وجه تقويمياً عملياً، هو الوجه الذكوري، ووجه متخيل بالكاد يُرى، لأن صورة مؤخرتها هي التي تملأ إطار التاريخ المسكوت عنه هذا.

دراما اجتماعية، تجلو للعيان الكثير من الصراعات، عن تفاهات المعاش، عن القيم المتصارعة صعوداً وهبوطاً، عمادها هذا التجاذب، والتحارب، بين مجموعة المؤخرات التي تستأثر باهتمامات الناس (وهؤلاء ليسوا أي ناس)، تتفاوت فيها الذكورة والأنوثة من مكان لآخر.

ثقافة سلطة كاملة، تشمل المجتمع في كل محركاته المادية والمعنوية، تنبدي المؤخرة فيها، كما لو أنها الختم الذي يظهر آثاره، في الكثير من تجلياتها الحركية هذه، فالجسد لم يكن يوماً، ببعيد عن تشكيل مسلكيته الخاصة به، هي مسلكية المتدبر لواقع حال، بنظام

خطابه المعرفي والاستثنائي، كما هو الافتدائي سطو مقام تاريخياً، وأولو الأمر يدركون ذلك، تمام الإدراك، كما تقول الوثيقة الحسية قبل المدوَّنة جقبيّاً، وهم يقيمون رهاناتهم المتواصلة بين مؤخّرة، يتم إخفاؤها، تمويهها، وأخرى، ينظر في أمرها، وثالثة، يهتّم بها، ومن يرعى قائمة المؤخّرات الاجتماعية هذه، ومن يضمن بقاءها في المجتمع، في مناسبات، أو أمكنة غير مسماة... إلخ.

بانوراما ثقافة أمة، شعب، تكون الموسيقى فاعلة في التعريف بالكثير مما يميزها حقيقة، وضمناً يكون الرقص، وكيفية النظر فيه، انطلاقاً من القيم التي تسم الحضارة القائمة، فالنظر إلى المكان، وجماليات المكان، وخاصيات الجسد، في المكان، ومآل الجنسية، مقومات وجود، أو كينونة لهذه الأمة، أو الشعب، وعبرة (هز البطن)، لا تنفصل عما هو مستهلك ومنشج هنا.

إن تتبعاً متعدد المستويات، لما يصاغ، أو يكتب فكرياً، أو اجتماعياً، وقبل كل شيء، لما يتم مشاهدة في المجتمع، وكيفية بلورة ميول الناس، تكوين أذواقهم، والتعبير عن أهوائهم، في الإقبال على ما هو جسدي، في المنحى المذكور، يدلي بالكثير من الحقائق الكامنة، والصامته.

عدادات النظر

لا أظن أن المرء يحتاج إلى الكثير مما يسمى «نقصي الحقائق»، ليتأكد من مدى صدقية الحقائق هذه، وتأصلها في المجتمع، أو كيفية إدارتها، طالما أن ثمة عيناً ترى، وأذناً تسمع، وهما تشكّلان عصب المعرفة التجريبية، وفي الوقت ذاته، المجال الرحب، لإطلاق قول استنطاقي.

من مشاهد يومية مختلفة، لحركية المارة، أو أجساد المارة، وفي المناسبات الاجتماعية المختلفة، وخصوصاً في الحفلات الصاخبة، وحيث يكون المجال هذا، فرصة لاستعراضات جسدية، وإظهار المفارقات، دعماً لما هو ملحوظ في الكازينوهات والنوادي، ولمن يريد إمعان النظر، وإجراء المقارنات البصرية، تكون الحقيقة المتعلقة ب (هز البطن)، في توجيهها الاستهلاكي، الخدمي الحسي، أي بما يجعل الأفراد الاجتماعيين، مصطفين أمام مؤخّراتهم، إن جاز التعبير، في مواجهتها، كما لو أنهم، داخلون في منافسة، في رهان،

حول هذا الذي يتخوَّف منه، وفي الآن عينه، يكون متصدراً الأحاديث الكثيرة: اليومية العابرة، وفي صمت، وفي ما لا يُسمى، فثمة سقف مجتمعي، يبقِي النظر في حدود انتشاره المحيطي، ملتماً بمحفزات الجاري وحتى خفائاه.

أن يكون المرء مرتبطاً بما تقدم، أن تكون مؤخرته مرجعه، حكم القيمة المبرم بشأنه، وتلك المنطقة التي تسمى، وتكون قابلة للنفخ أو الضمور، هي البطن، وهي تستشرف ما دونها، وأكرر هنا: المؤخرة التي تستقرئ قواماً ومقاماً لوجوده كثيراً، فذلك لا يشكل دسيسة عليه، شهادة زور بحقه، أو تقويلاً له، أو مسوغاً إنكياً لتشويه صورته، لأن ثمة صورة حركية، جسدية المشهد، هي التي تعري فيه ما وراء الزِي المعروض عليه، وتحصي فيه نوعية العقد، أو العقدة التي يعيشها إزاء ذاته، في ما يخص هذه المؤخرة، التي يركز عليها سلباً أو إيجاباً، بجملته دلالاتها.

ثمة حقل إحصائي، كلامي، متنوع، يقابل هذه المشاهد المثيرة للحساسية، تمكنت من متابعته، من الوقوف عنده، ومن خلال ما أسميه (عدادات النظر)، عند أصحابها، وماذا وراءها، إذ لا تعود عبارة (هز البطن)، أي: حركية المؤخرة، سوى (صدى حقيقة المعاش ضمناً)!

ثمة أمثلة، قد تأخذ مساحة واسعة من الكتابة، ولكنها، ولطرافتها، ولأهميتها أيضاً، أوردتها، من جهة لتكون مقروءة أكثر، ومن جهة ثانية، للنظر فيها هنا، بمحاولة دقة أكثر، حيث يندمج فيها الاجتماعي والسياسي، المباشر بالخفي، ومن جهة ثالثة، ليكون القارئ على بينة أكثر من ذلك.

في الحالة الأولى: تداخلات ليست بدخيلة:

(هز البطن السياسي [Voltaire]: ... هو الغواية، لأن هز البطن يشكل استعراضاً لقدرات لينه تحمل... رقص شرقي: هز البطن السياسي... وهنا نتذكر «هز البطن» كحالة لا نعرف مستقبلاً له لكونها تقدم...

هلا ... [سراج سراج...] الوسط في حفل تخرج عسكريين مصريين شرقي
 هز هلا... هز خطير. كلمات مفتاحية // رقص. التصنيفات // الموسيقى
 والطرب...

زلازل متعاقبة تضرب وسط إيران ولا أنباء عن خسائر بشرية: ... الإيرانية إن زلزالاً قوته
 ٥,١ درجة هز إقليم يزد بوسط إيران الأربعاء مما أدى... بعد ١٦٠ كيلومتراً شرقي
 مدينة يزد وفي وقت لاحق أعلنت وكالة الأنباء الإيرانية أن...

بلوتوث نجووووووووووووووم: هز ولا أروع — ثنتين خوات يهزون — تهز وهي
 متقطيه... هز شرقي بشقه رووووعه — إمارتيه حلوة ترقص بسكن الجامعة — هز ورقص
 دمار بمرقص — إبداع بالرقص رووووعه..

رقص شرقي: رقص شرقي، الرقص الشرقي، رقص معلاية، رقص المعلاية، هز وسط،
 رقص خاص، سهرات... رقص شرقي، رقص خاص، معلاية، ريم الحيايم، الراقصة ديننا،
 والكثير مع كروان العرب...

كونا: زلزال بقوة ٥,٩ درجة يضرب جنوب شرقي تركيا...: ٥,٩ درجة يضرب
 جنوب شرقي تركيا اسطنبول — ٢١ — ٢ (كونا) — هز زلزال بلغت قوته ٥,٩...
 درجة على مقياس ريختر جنوب شرقي تركيا قبل قليل موقعاً بعض الأضرار....

رقص شرقي — Tags34 إغراء Belly Danse | Dabble Video Search: Found.)
 Belly Dance أليسا — Alissar ما فيه احلى من هيك جسم ورقص... Arab's
 Fun — أليسا أحلى هز ورقص ودلع وإغراء وتعيش الفرفشه ويسقط المتحين...

خبر: ١٣ جريحاً في انفجار بيروت وأنباء عن اعتقال أحد المتورطين:

delivers the latest breaking news and information on the
 IslamicNews.com... الأنباء أن عدد ضحايا الانفجار الذي هز شرقي بيروت منذ
 قليل بلغ ١٣ جريحاً، وذكرت...

بلوتوث، نغمات، مقاطع، شبكة قطر: هز إماراتي. بريطاني يتعرق في الجامعة. رقص موظفين ارامكو. رقص موت. رقص لعيونهم ويس. رقص بمعنى الكلمة... رقص شرقي^(٢). عرس في حایل. رقصة في الثمامة. رقص بنات...

Down This Video - Download videos from YouTube, Google Video, Metacafe, Daily Motion, Vimeo, etc...: Download videos from You Tube, Google Video, Metacafe, ... رقص شرقى — فيزان. Tags: belly, dance, أمانى, اغراء, جميل, جنس, دلع, رقص, سكسي, غنج, sexy هز...^(٣).

يمكن أحدهم، ألا يعير انتباهاً إلى كتابة كهذه، نظراً للجانب المفكك فيها، وكأنها وضعت بقصد عدم القراءة، ولأن ثمة تنوعاً، يخال للقارئ هنا، أن ليس من علاقة بين فقرة وأخرى، ولأن ثمة مزجاً بين أكثر من لغة، وثمة ما هو أهم، كما أعتقد، وهو عدم وجود أسماء صريحة، بل تكاد الكتابة السالفة، في جملة مكوناتها، وسياقاتها المختلفة، تخلو من أي اسم، وهذا يضفي عليها جواً من البوليسية، أو التكهانية في المغزى مما ورد فيها، ومن يكون وراءها، والأهم أيضاً، هو أن كتابة مرعبة ترد هكذا، بقي المجال واسعاً للنظر، وبسهولة، لأن ثمة أكثر من عين، تتابع من وراء المنشور، أكثر من أذن تنتصت على ما يجري من همس، وفي خفاء، معنية بأمرها، وما يعينها هي اجتماعياً ونفسياً، وربما لأن جواً كابوسياً وراء كتابة سطر، وأرجئت الأسماء إلى أجل غير مسمى، ولكنها في مجموعها، تري المشهد البالغ المأسوية، مشهد الحقيقة التي تصوّر، وتسمع بدقة كثيراً، وتعاش كثيراً بالمقابل، وتترك دون اسم، أو توقيع اسم ما، وما في هذا الإجراء من تصدع قيمى في الداخل، وحتى اعتراف بمجريات التصدع، في نطاق الإنسانية المهدورة، وهتك الجسد من الداخل، أعني، ما يمس (هز البطن) من شعار سوقي، يعتمد على حقيقة الجسد، ويقيم حداً على حقيقته، كما هي المؤخرة المعلنه من خلال المقروء.

فهؤلاء الذين تركوا آثاراً، ليسوا الآخرين، إنما هم أجساد، قد تكون في بعض منها، بين ظهرانيا، وهم مظهران تماماً على حقيقتهم الجسدية، ومصيرهم القيمي، بصدد الشروخ الكبيرة في جنسانيتهم، والخوف الذي يتهدهدهم، لأسباب موصولة بالوعي الاجتماعي، والتنشئة الاجتماعية، أو التربية المعتمدة، وصلتهم بمؤخراتهم، وكيفية تقويمهم لها، لحظة تسميتها، أو تصورها سراً.

إن عبارة: المفتاح، في ما تقدم، تضيء الكثير من المعتم في مجتمعات أصحابها، مثلما أنها تظهر مدى التداخل بين الاجتماعي والسياسي وما هو مبتذل تماماً، وكيف يعتمد عليه، وهذه المعتبرة رتوشاً، أو كلمات لا ناظم لها، ودون مسؤولية محسوبة، هي أكثر من واجهة ومدخل لاستنطاق الكثير مما يعتمد عليه، ويشكل محفزات سلوكية لأولي أمر المجتمع قبل سواهم، ولو أنها كانت خلاف ذلك، لسجلت أسماء أصحابها، وضبطت تماماً بتواريخها، ومواقعها التي تمثلها.

في السياق ذاته، نجد كيف أن المعنى بأمور السياسة والكتابة الأدبية وغيرها، يعطي أهمية كبيرة لهذا المسلك الاستعاري، وهو اعتباري قاعدياً، حيث لا تظهر عبارة (هز البطن)، وما يترتب عليها من نصاب قولي، برصيده الأدبي والنقدي والأخلاقي، وكيفية موضعة الجسد في ذلك، كما في حال عز الدين ميهوبي، المدير العام للإذاعة الجزائرية الوطنية، وهو يقيم إيجابياً تجربة التعددية السياسية في الجزائر، ولكنه ينتقد بالمقابل (فضائيات هز البطن)^(١٤)، كما لو أن النظام السياسي العربي السائد، لا صلة له بأمثال هاتيك الفضائيات، أن حركية المؤخرة، بصورتها السلبية، أو ارتجاجات المؤخرة، مع هز البطن، لا وجود لها، في الاعتبار السلطوي السائد، وطبيعة الخطاب المروج لبضاعة (الحمية) خاصة، من هذا النوع، غرض النظر عنها، كما لو أن الجاري، يتم في معزل عما يحدث في المجتمع، في استشراء الشهويات المدعّمة بطرق شتى: علنية، أو مموّهة في أماكن (بيع المتع المختلفة) لمن يرغب، وعلى نطاق واسع.

وهذا يذكر بما كتبه أحدهم، وتحت اسم «فيصل» في (١٨ مايو/ أيار - ٢٠٠٥)، وتحت عنوان (عن المهتزة والمحمول)، وهو عنوان لافت، بطبيعته المجازية، وهو يكتب عن ظواهر في منتهى السلبية، لصيقة بالسلطة عربياً، وفي أعلى تجلياتها، وما يحدث بالمقابل، في (صحافة هز البطن)، وأكثر من مرة، وبنوع من التألم والتأسي^(١٥)، وفحوى الكلام، هو بؤس الكلام الساري المفعول في بنيتها القيمية، هو نفاذ حكم المؤخرة، تلك التي يُستسرّ عليها كثيراً، ولكنها تعلقو شأننا ليس في الرواق الجسدي: الجنسي الطابع، وإنما في ما يحدث اجتماعياً، كما لو أن المعنيين بالجسد بأكثر من معنى، هم مقاولو اللحم البشري، وفي نطاق لعبة أوسع وأكثر خفاء، من ناحية الاسم، أي (لعبة الصيد) المسكون بحمى اللحم الأنثوي، و(الطريدة) الواقعة في شباكه، وهي اللعبة التي تمتد، ويتسع نطاقها أكثر فأكثر، لتتنوع العلاقة الطرائدية أكثر ثقافياً.

وما نتلمسه في ما كتبه مازن بلال، عن ثقافة (هز البطن السياسي) وفي لبنان كنموذج، وذلك في مجموعة تصارعاته القاعدية: الطوائفية والمملية وغيرها، يظهر مدى خطورة العبارة - المصطلح:

تصريحات «راقصة» (هز البطن السياسي)

ما يجمع الرقص الشرقي بتصريحات بعض السياسيين اليوم هو الغواية، لأن هز البطن يشكل استعراضاً لقدرات لينة تحمل بداخلها مخزوناً جنسياً، ما يجمع الرقص الشرقي بتصريحات بعض السياسيين اليوم هو الغواية، لأن هز البطن يشكل استعراضاً لقدرات لينة تحمل بداخلها مخزوناً جنسياً، والتصريحات التي تنبع فجأة من زعماء الطوائف اللبنانيين تشكل أيضاً نوعاً من الرشاقة في إضفاء إثارة وغواية لا مثيل لها.

وإذا كانت «الحرية» في لبنان تتلخص في عمليات التراشق السياسي والإعلامي، وتتخذ تقسيماً طائفيّاً ومحاصصة، فإن «الحرية» تدفعنا أيضاً نحو صورة أكثر كوميدية لما يمكن أن تقودنا إليه المفاهيم المعاصرة مثل الديمقراطية والحرية عندما تلصق بثقافة تراثية، أو بمجتمعات ما قبل الحداثة. والمسألة هنا لا تنطبق على لبنان... لأنها حالة قد تتسع لتأخذ مجاًلاً حيوياً أوسع من هذه الجغرافية، لكنها في لبنان أكثر وضوحاً لأنه بلد الحرية!!!

تناقضات الثقافة التراثية تجعل من الحرية صوراً لرموز الطائفية في لبنان... وتجعل من حركة «كفاية» المصرية مزيجاً من الإخوان والليبراليين الجدد... وتدفع السلطات السياسية في العالم العربية لمهادنة التيار الإسلامي المعتدل...

كما تخلق تحالفاً ما بين العلمانية والدين بحجة الحريات أو حقوق الإنسان. ووسط هذه الفوضى تضع ملامح ما يمكن أن يحدث مستقبلاً. وهنا نذكر «هز البطن» كحالة لا نعرف مستقبلاً لها لكونها تقدم الإغراء، بينما احتمالات القادم مفتوحة.

«هز البطن» السياسي يشكل الصورة النهائية لمحاولتنا عدم اختراق «اغرمات» باتجاه الحداثة، مما يجعل زعماء الطوائف رواداً للديمقراطية، وأمرء الحروب أبطالاً للحرية... ويجعل عمليات «الديمقراطية» للشرق الأوسط الكبير نموذجاً لاقتسام الدولة بين

«مرجعيات التراث....». في النهاية في الصورة ستبقى «شرقية» بمعناها الاستشراقي... فألوان ألف ليلة وليلة ممتزجة اليوم بكل التحوير الذي نشهده لمفاهيم الحداثة، وإجبارها على التلون بنزعات ما قبل ظهور «الديموقراطية» و«الدولة الحديثة»^(١٦).

في النظر إلى المادة المنشورة، وهي تشكل متن مقالة مكتوبة بعنوان لافت، وباسم صريح، خلاف ما مر معنا سابقاً، يمتد، مثلما يتسع نطاق القول، وتتبدى عبارة (هز البطن السياسي)، في أكثر من منحى دلالي، بينما تشكل مفردة (المؤخرة)، ما يُتخَوَّف منها، وما يحسب لها الحساب الكافي، أو المعتبر، يتحرك ميزان السياسي، في مشهد لحمي، مشهد الصياد، القناصة، مشهد الطريدة، مشهد من يستطلع ما هو حوله، ومن يتلمس مؤخرته، للتأكد من أنها لم تُمس بسوء بعد!

بين هز البطن، باعتباره فن غواية، أو سياسة غواية، والتصريح السياسي المحلي (اللبناني نموذجاً هنا) بوصفه رشاقة، ولكنها استعارية، والإثارة: القاسم المشترك بينهما، يتم الانزلاق خارج المضمار المساعد على رؤية الهدف، على الوصول إلى ما هو مستقبلي مرقّه.

ثمة تبادل أدوار، بين هز البطن، المؤخرة التي تميل مربربة إلى ذات اليمين وذات الشمال، أو ترنح صعوداً، نزولاً، ولا تعرف السكون: الحياد، والحرص الدقيق على أي حركة، أو ميلان جهوي ما فيها، حيث يلحظ رقاص الساعة اللحمية جيداً، يبيغ بنغ الحدث اللحمي الذي ينذر بالانفجار في أي لحظة، من خلال حالة اللاتبات، أي الوقوف على حافة الجرف المهلك، وتصريح السياسي المتجسّد مؤخرة ما، هز بطن، بصيغة أدبية، يتحرك في كل الجهات، ليشمل جملة السياسيين، وداخل كل تصريح، كما هي هزة البطن، أو رجاجة المؤخرة، والحوار الصامت، ولكن اللافت لكل من الصياد المرئي تقديراً، والطريدة اعتباراً، ثمة أرض لا تستقر، تنذر بالانجراف القاعدي، أو التصدع البنيوي، كما هو المقروء، لأن ليس من إيلاء اهتمام بما هو كلي، وإنما بالجسد الحيوي المختزل في الغريزة، كما هو الجسد السياسي المختزل في مصلحة عابرة، وفي الحالتين، يكون التهديد بالزوال، ولكن هذا لا يعني التساوي بينهما، فنحن إذ نتحدث عن هز البطن، وآفات الحركة اللولبية، أو الأفقية، أو الدواماتية فيه، وخصوصاً في دائرة المؤخرة، فإنما نقرأ أكثر من جهة، في مرآة واسعة النطاق، دون إطار، ليكون التصريح السياسي،

مرتكزاً على قاعدة اللحم المسكون بارتعاشة السياسي (لحظة لنشوة العابرة)، وكماشة المكان التي تضيق الخناق عليه، كما تعرض مؤخرته، التي يخاف عليها، للكثير من الخطر.

في السياق، وفي حركة تنابعية، كما هو مفهوم البؤرة، يمتد مفهوم المكان الحامل للبطن المهترز، أو المؤخرة التي تشكل وعيداً مستمراً، لمن يقلل من شأنها، ليكون نعيماً مستمراً للعقل المحجّب!

في الحالة الثانية: تداخلات تشهد انزياحاً في بنيتها:

الحديث عن هز البطن، وكما هو مرئي، هنا وهناك، ومن خلال أمثلة محدودة، وخارج حدودها، يجب ألا يبعدنا عما أسكن المفهوم هذا، من محفزات، لا تقيم لكليانية الجسد القيمة الموسومة.

فثمة من يمارس مديحاً لهز البطن، بوصفه تقليداً يمكن التباهي به، وحتى ثروة قومية، يجب الحفاظ عليها، أو تراثاً (لحمياً) ثقافياً، ينبغي السهر عليه، بعدم تشويهه، والنظر في ما يقوم به الآخرون، في الجوار، أو في ما وراء البحار، على أن هز البطن، يمثل القاعدة الصحية المرجوة، محط رجاء الجسد المتكامل، وأن ليس من وجود المؤخرة، بالصيغة السلبية المتداولة.

ثمة من يرى في اهتمامات الآخرين، وفي نطاق معين: هواياتي، فضولي، أو ضمن سياسة ما، تكون (تطهيرية) للجسد بالذات، بجعل حدود حركة الجسد شاملة عموم الجسد، يلتقي فيها كل من الذكر والأنثى، وكأننا إزاء معايشة فنية عالية المستوى، والجنسانية تصبح أكثر رحابة قيماً، من يرى في كل ذلك، دافعاً مضاعفاً إلى زيادة الاهتمام بهز البطن، كعلاج صحي (وربما روحاني، عند البعض من المسكونين بهواه)، وما ينتج من تصور كهذا، من ردود أفعال، تترتب على الموقف الأول، الذي يكون مستقي، من قراءة، تنكفي على نفسها، لوجود ردعيات، تقابل حيثيات الرسمي والفعلية واقعاً، وتقوياتها المرافقة طبعاً، دون معاينة كليانية الموضوع.

هز البطن، هو مفهوم استعاري، أعني به، هز الكيان اللحمي، استثارة رغبات مسماة،

يتوخي لها أن تكون، خطاباً نافعاً، قادراً، على تحقيق موازنة مع رغبات صاعدة، تتميز جسداً آخر.

ليكون التعبير، وكل تدبير لحركة جسدية، سياسة تتجاوب مع المعهود، بصدد ذات الجسد، إذ لا شيء يكشف الجسد كنظيره، والثقافة القائمة على التفاوت، كما هو المفهوم الطباقى في الموسيقى، وفي حدود ضيقة، أوجدت حالة الإدماج للجسد، مستثار بالؤخرة، ولو أن عبارة (هز البطن)، تمارس تستراً عليه، في صميم جسد، هو الذي ينتظره اندماجاً بناسبه.

(«الرقص في الشرق الأوسط عبارة عن السير مع ثني الركبة»!).

هكذا قالت (فرنا تومبسون)، إي والله، وكأنها تصور الشرق الأوسط بدقة لم يتصورها أحد من قبل. ولعل أكثركم يجهل من هي (فرنا تومبسون) فأنتم لا تعرفون سوى أولبرايت وكوندليسا رايس ومونيكا لوينسكي. أما مديرة جمعية راقصات الشرق الأوسط في أميركا، فلا أحد منكم يعرفها! بسبب أنكم تتنكرون لحقيقة أن الرقص الشرقي، هو الثقافة العربية الوحيدة التي نجحت في غزو الأميركيين في عقر دارهم، فجعلت الآلاف من الأميركيات يدخلن أفواجاً أفواجاً مدارس تعليم الرقص المنتشرة في الولايات الأميركية.

وأصبح من المألوف أن تحول إليزابيث اسمها إلى جميلة وساندي إلى دلال، ودبي إلى فطيمة.

ولا يقتصر الرقص عند الأميركيين على معناه التقليدي عند العرب من كونه يثير الشهوات فحسب. بل وجد الأميركيون فيه ظاهرة في مجال اللياقة البدنية، واكتشفوا أن الرقص الشرقي أو هز البطن كما يطلقون عليه أفضل من الأيروبيك ورفع الأثقال أو الملاكمة.

بالله عليكم كم راقصة عندنا، تعلم هذا عن مهنتها، من بمجه كثر إلى لوسي حتى أصغر راقصة في كباريه حقير؟

ومن الطبيعي أن تنتشر المدارس التي تعلم فنون هز البطن، ويبلغ ثمن الدرس الواحد، في

أميركا في المدارس التي تديرها راقصات صاحبات الخبرة الطويلة ومن حملة الشهادات، نحو ٤٥ دولاراً أميركياً. لكن ليس من الطبيعي أن تكون الراقصة صاحبة شهادة عليا من أعرق جامعة في أميركا، وهذه هي (ليندا وليكنسون) التي غيرت اسمها إلى لطيفة بعد أن احترفت الرقص.

ودرست لطيفة الرقص لمدة عشر سنوات في نيويورك (مثل دراسة الطب النووي)، ومن شدة تولعها بهز البطن حصلت على درجة الماجستير في الدراسات العربية من جامعة جورج تاون.

أليس هذا أمراً مخجلاً للعروبة كلها؟

كم راقصة مثقفة لدينا؟ كم واحدة منهن حصلن على الابتدائية؟

صحيح أن الفضل يعود إليهن في غزو أميركا في الوقت الذي ما زال فيه العرب يبحثون عن إطلاق فضائية ناطقة بالإنكليزية لكي تمدح حكامنا بالإنكليزية، لكن الصحيح أيضاً أنهم سيخسرون عما قريب مهنتهم وسيشردن بالشوارع، لأن الراقصات الشقر أصبحن يملأن الدنيا وأسعارهن أرخص من أسعار راقصاتنا.

وبطبيعة الحال سيهيمن الاستعمار على ثقافة هر البطن العربية، وسينسبها إلى نفسه. ألا يكفي أنه سرق الفلافل والدبكة والدحية؟^(١٧).

هذا المقال، يخلط ما بين الجد والهزل، مثلما يبدو الجسد كما له هر البطن، أو المؤخرة في مجموعه، أحياناً، وأنه أكبر من كل ذلك، باعتباره الجسد الإنساني المتكامل بنوعيه!

ومن المؤلف بالمقابل، أن ليس في وسع أي كان، قراءة موضوع كهذا، فاصلاً بين الجانب التهكمي، والجانب الآخر: الفعلي، وخصوصاً، حين يكون لديه تصور معين، ثابت، نسبياً، عن الرقص الشرقي من خلال كوة: هر البطن، أو على أن الجسد المنظور هنا، مسقط في هاوية المؤخرة، إن جاز الوصف أو التعبير، أو حين يكون لديه تصور معاكس، عن الآخر: الأميركي، وخلافه، إزاء التصرف بالرقص الشرقي، وكيفية إدارته جسدياً.

يمكن هنا، قراءة المقال، على مستويين، وهما متداخلان:

المستوى الأول: الأميركي، وهو من جهته، ليس واحداً، رغم أنه يجب النظر في أمره، على أنه أولاً وأخيراً، يظل مختلفاً: ثقافة، وسلوكاً. إنه في تفاعله مع ثقافة (هز البطن)، لا يتلمس في الثقافة هذه، بعدها الوحيد الأوحـد: هزاً فقط، لا يضع يده على حسيتها، كما هو الصياد الرمزي، وهو يتلمظ برؤيته مؤخرة مشتهة، وإنما يمكن المؤخرة هذه، أن تنيره ثقافياً، أن يلفت إلى الورا، وأن يمنح جسده فرصة أكبر من التعارف الذاتي، أن يتنور حسياً أكثر، من خلال ما هو عقلي، أن يكون العقل الأميركي، في طابعه اليراعماتيكي، إنما الطليق بالمقابل، وهو يقدر نبض الجسد الشرقي، كما هو متصور عنه، واصلًا إياه، بما يوسع في حدوده من داخل الثقافة المحلية، الثقافة التي لا تبقي الجسد، معلوماً بدمغة مؤخراتية، ليحسن التكيف، وفق منطق العصر.

المستوى الثاني: وهو المتعلق ببيئة هز البطن، ومن يجيد الحديث عن البيئة هذه، من يعرف به غرائزي المدى والصدى، أكثر مما هو حوافزي للعقل، المستوى الذي ينبري كثقافة عامة، من خلال حيوية الجسد، ذات الصلة المباشرة بالمؤخرة، ما تكونه الجنسية، من تفريق موجّه، بين جسد وآخر، وما توجهه في الجسد ذاته، بكونه أثراً مؤخراتياً، على أكثر من صعيد.

أميركياً، كما هو الممكن متابعته في المجتمع الأميركي حتى الآن، في القضية الجنسية، ومفهوم الجنس، أو المجتمع، أو تجلي الجسد، في السينما، وفي الثقافة عموماً، وفي مجتمع (هز البطن)، والمؤخرة في نطاقه، من خلال الخلاف الحاسم، والذي يظهر التفاوت الكبير بين المجتمعين.

وبشكل عام، فإن صرخة الأميركي، حين يبصر جسداً عارياً، أو مؤخرة بارزة، أو حيث تترجح مؤخرة ماء، أمام ناظريه، تختلف اختلافاً بيتاً، عن صرخة العربي، أو الشرقي إجمالاً، إنما دون إخفاء التفاوت قبل كل شيء، في الوضع ذاته، فهناك، توقع مألوف، لا بل ربما، يستثير ذلك نوعاً من النفور، كموقف ثقافي، أو معتقدي، كما في حال الهيبين، أو الستريبتيز (مع العراة)، ومعايشة، قد تكون يومية، وهنا، تكون صدمة التوقع، وما يمكن توقعه، وإلا ما كان الموقف من هز البطن شرقياً، أو وضعية المؤخرة، في تجليها

الثقافي، الشرقي، كما هو محسوس، في تفاوتاته ذات الصلة بالجنس والعمر والنوع.. إلخ.

في الحالة الثالثة: دعاة هز البطن والمؤخرة:

وثمة من يحاول تبرئة الرقص الشرقي، وتحديداً هز البطن، أو (جنوح جور المؤخرة)، من خلال اللواتي تشكل تشهيراً، بما ذكرنا، حيث يتم الإقبال على مثل الرقص، وذلك بوجود دورات خاصة، وتدريبات مجهدة، ومعلمات تدريب، كما هو مقروء في المادة هذه، والمعنونة بـ (بطنك أنحف.. ولكن بعيداً عن ملل وتعب الرياضة):

(أنت لست مضطرة للاستلقاء على ظهرك لينبسط بطنك. النساء – وبعض الرجال الجريئين – في جميع أنحاء البلاد يتخلين الآن عن ممارسة حركات وتمارين سخيفة ويلجأن إلى رقص هز البطن القديم الذي لا نهاية لمتعته، كل ذلك من أجل التخلص من مشاكل (سمنة) البطن).

لقد تسللت هذه الحركات الخرافية المغربية من غرف وقاعات الحريم القديمة تاركة المطاعم التقليدية والحفلات التنكرية في الشرق الأوسط إلى قاعات التمارين الرياضية (gyms) المنتشرة في يومنا هذا.

تقول رينا الكلعة، مدربة رقص هز البطن في محل كرنش في مدينة نيويورك: إن كل شخص مهما كان شكل جسمه يستطيع القيام بهذا النوع من الرقص. أعتقد أن هذا العمل يشكل بداية جيدة للأشخاص الذين يشعرون بالخجل داخل قاعة التمارين الرياضية (gyms).

رقص هز البطن، الذي يسمى بالعربية الرقص الشرقي، هو في الواقع رقص شعبي يستخدم في الأعراس وحفلات أعياد الميلاد. هذا الرقص المفعم بروح اللهو التي تسري عدوها بسرعة يجعلك تكادين أن تنسي أنك تقومين بأي تمارين. ولكن قيامك بحركات الفخذ والصدر والكتفين والذراعين والبطن والرأس على نغمات الموسيقى الشرقية التقليدية الفنية يجعل دقات قلبك تتسارع ويبرز عضلاتك ويقويها.

أولاً، يجب عليك الاحتفاظ بوضعية جسم منتصبه وحيوية، الكتفان مشدودتان إلى الأسفل والعجزان إلى الداخل (هذه الحركة وحدها تفعل فعل التمرين بالنسبة لبعضنا). ثم تأتي حركة الورك الأساسية إلى أعلى وإلى أسفل التي تتم بثني إحدى الرجلين قليلاً ورفع العقب مع إمالة الورك إلى كلتا الجهتين. ثم هز الورك في اتجاه مائل بثني الرجلين وشدهما بالتعاقب بحركات سريعة صعبة.

أما بالنسبة للكتفين فتحريكهما إلى الأمام وإلى الخلف بالتعاقب، وترفقين ذلك أحياناً بحركات أخرى للوركين (هذا الجزء صعب جداً). حركات الوركين الأخرى المألوفة نوعاً ما وهز الصدر قد تذكرك بأن قدراً كبيراً من رقص النوادي الليلية نقل عن رقص هز البطن. يجب، طوال مدة الرقص، أن يكون الذراعان في أوضاع قوية ورفع أحدهما أو كليهما بحركات تشبه تلوي الأفعى. بعد مدة تشعرين بأن كتفك وذراعيك ووسطك بدأت جميعها تتخذ أشكالاً جميلة رائعة.

تقول إحدى تلميذات رينا إن هذه الحركات (الرقص الشرقي) في الواقع تقوي العضلات، وتجعلك تشعرين بأن جسمك فعلاً يأخذ شكلاً جميلاً، وأن الأمر ممتع جداً. وهذا الشعور مهم جداً لأنه هو ما يجعل هذه التلميذة تواظب على الدرس. في استوديو الرقص، تقوم رينا عادة بتعليم الحركات ببطء مع التركيز على الشكل الصحيح.

أما في قاعة التمارين الرياضية فمستوى الدرس الفني أقل. تقول رينا إنها لا تستطيع تعليم كل حركة على حدة في الاستوديو فذلك يستغرق وقتاً طويلاً لأن الصف كبير ويحرم من يردن تمرين أجسامهن من الشيء الكثير. والغريب أنه يسهل على المبتدئة أن تلتقط روح حركات المعلمة بسرعة وتستمتع بفوائدها الصحية، ولو أنه يجب عليها أن تراقب المعلمة عن كثب وتنتبه إلى حركاتها، حتى مع أنها لن تتقن هذا الفن في القريب العاجل.

بعد فترة تحمية واستعداد، تمرن المعلمة رينا الصف على الخطوات السريعة والهز المتواصل على أنغام الطبلبة المثيرة في فترات منفصلة مدة كل منها ٢٠ دقيقة. لن تصل قوة حركات هذا الرقص إلى مستوى قوة المصارعة التي تسبب العرق وسرعة عمل القلب، ولكنك ستشعرين بأن كل عضلة من عضلاتك تقوم بوظيفتها خلال هذا الجزء المبهج من الرقص.

إن الجهد الذهني الذي يتطلبه تعلم هذه الطرق الجديدة لاستخدام جسمك يحول دون الملل والإجهاد. وعندما تلف الواحدة وركبها بالمندبل المزين بالخرز والنقود المعدنية تبدو هزاتها والتواءاتها مغرية وجذابة حتى مع أنها غير محترفة. لا حاجة بنا لذلك لتعزيز الثقة من جراء تعلم وأداء شيء مثير جنسياً كهذا الرقص. إنه ليس شبيهاً بتفاخرك بإتقان تمارين رياضية بسيطة تقومين بها في غرفة النوم^(١٨).

هنا، وهنا بالذات، نرجع من جديد، إلى نقطة الصفر، ليس بالمعنى التعديمي لما انطلقنا منه، وإنما بالمعنى الذي تسمح لنا العودة، باستعادة بعض مما بحثنا فيه، وبعض مما يمكن تسميته.

إن انتقال معلومة، من مكان، ينظر في أمره، من موقع السلب، ولو بنسبة ضئيلة، إلى مكان آخر، يوصف بإيجاب ملحوظ، حتى لو أن الظاهر، يشير إلى العكس، كالموقف من الغرب: بعداً ومكاناً ثقافيين وحضاريين، كالمعلومة المتعلقة بالجسد الذي يترأى راقصاً الرقصة الشرقية، الجسد الممثل لهر البطن، كما الجسد الذي لا يخفى فيه ذلك التفاوت بين اعتباره منظوراً إليه هرّ بطن، يسكنه خواف المؤخرة، أو عقدة تاريخية، هي: شبح المؤخرة التضخيمي، لا يعني ضرورة التوحيد بين المكانين مباشرة، كما نحنا إلى ذلك، سابقاً، كما لو أن المنقول موسوم بالسمة المميّزة للمكان المنقول إليه، وربما كان أكثر رفعة قيمة، من المكان الذي يناظره في الطرف الآخر، مثل من يرسل مديحاً إثر مديح، وبنوع من الخشوع، أو الحماسة العقلية الفارطة، لهذا الجسد الذي تم اختزاله، وما زال، في النطاق المضروب عليه.

الحديث عن نوع من (الجلسات الفيزيائية) ذات الطابع الطبي، بوصفها، كما قيل في ذلك حديثاً، كاكشاف لاحق، حداثي المظهر، لا ينبغي أن يعمينا البتة عن أس المشكلة، أو حتى العضلة القائمة، وهي أن المتعامل مع الجسد، ومن خلال فاعلية (هر البطن) المكتشفة، وحتى الخاضع في مناخ جديد، لنظام فيزيائي، رياضي، روحي أحياناً، غير الذي أخصع مراراً، وهو ما زال منقاداً بحمى الجسد المعتم على حقيقته هنا وهناك، لذلك النظام المختلف كثيراً على الأقل، والذي يتجرّد هو بالذات، مما ينسب إليه، على أنه مسكون بكنز خرافي، لقيا تاريخية، لا يدرك قيمتها، مثلما هو الحال مع دراسات أخرى، تحاول الإطناب المركز على الجسد العربي، أو الجسد العربي الإسلامي، من موقع

المجاعة: التنافس، مع الجسد الآخر، الموجه غربياً، بتصورات حدائية، أو بمناحات، لا تخفي مؤثرات المعاشة مع ثقافة الجسد: الغربي أساساً، وهو يحاول استعارة بعض مما يميز الجسد المسكون بالقيود من الداخل (فذاذة الرقص الشرقي، تمايز الجسد الشرقي، الوشم الذي يجلو الجسد هذا من الخارج وطقوسيته.... إلخ)، وحتى في مجال المناظرة والمواجهة الثقافيتين، الفلسفتين والجماليتين، وهي في محصلتها، لا تخرج عن تلك الفورة الناتجة من نقاط اختزال، سوء إخراج، دون التمكين من التحديد الموقعي لكل طرف^(١٩).

إن البذخ الملموس في هذا التقدير الكلامي لهز البطن، للبعد العالمي الذي يمكن أن يندمج به، للوجه المشرق الذي يحف به، قد يكون مثيراً للريبة أكثر، عندما يدفع بالمعني الأصلي إلى التماذي، والبقاء في حالة دوران حول الجسد المتوارث صورة ومقاماً، والإقامة داخله، وهو في كامل موروثه السالف، وحركاته التي هي دون طاقة الجسد، وما ينتظر منه حياتياً.

توجيه الأنظار إلى هذا المتوج الحركي، هذه الشقلبة المعلقة في الجسم من الخلف، إن جاز الوصف، يساهمان في تعميق الهوية، هذه التي تجذر عصب الخوف مما يتهدد كينونته أكثر، لأن ثمة إحباطاً ملموساً هنا، وثمة قناعة تترسخ باطراد في ضوء هذه المستجدات، فيكون وجود محسوس من المشجعين لأمره، باعتباره نموذجاً جسدياً صالحاً، والمدافعين عنه، وحتى المتشددون في التمسك به على علته، تلك التي أحلت وتخل بنظامه الحياتي الأكمل، وهذا المنتشر بما يسميه، ويشير إليه، لا يتجاوز حدود وهم التقدير الكبير الضمني والصريح له.

ويبرز هذا أكثر من ذلك، حين ينبري من يمارس اقتباس قول من هنا، ومحاولة رسم صورة جانبية مختزلة، أو جزئية من هناك، وهذا يحفز على النظر أكثر، في تبيان مآثر هذا الجسد المعتبر رجيماً في أساسه كثيراً، والمختزل كثيراً، في جنسانيته، بالصيغة السالفة^(٢٠).

في الحالة الرابعة: فكر طليعي إزاء هز البطن: المؤخرة:

ماذا يعني، أن يكون هز البطن، موضوعاً، هو محل اهتمام مفكر معتبر؟ أو: انطباع،

يمكن أن يتشكل، عندما يولي مفكر، له حضوره العالمي، اهتماماً بهز البطن، بالرقص الشرقي؟ ليس هذا، فهذا، وإنما يكون هو ذاته متأثراً لهذا الجانب، ومصرحاً بميله هذا، كتابة، وفي سيرته الحياتية؟

كيف يمكن موضوعة المؤخرة، أن تبلور موقعها في هذا المهاد الجسدي الحيوي الإيروتيكي الخاص؟ أن يتم البحث، ويحذر، في سردية العلاقة القائمة، لكونها، ليست علاقة برانية، ناطقة بمكوناتها البنيوية، وإنما، تعتمد، كما هو شأن الكثير المعهود في بنية كتابات المفكر هذا، ما يمكن ربطه بالثقافي: الدنيوي، وإشكالياته، وكما هو المقابل، في ما وراء الحركة التي أنتجت رؤية فكرية، تنفذ عبر الجسد المسكون بهاجس الحركة المستثيرة للمشاهد، للمتفرج، من زاوية الفن الخاصة، وتبقى المؤخرة، رافعة جسدية مرئية، فلأن الموضوع، يتعرض للكثير مما هو تأويلي، ويشترط توخي الدقة في ذلك، ولأن هذا الموضوع، يضفي على ما تقدم، بعداً حركياً آخر، سواء من جهة مفهوم (الرقص الشرقي)، عبر مثال حسي، يتمثل في جسد راقصة، كان لها صيتها التاريخي الطويل المدى، ذات يوم، وغوايتها اللحمية، هو جسد تحية كاريوكا، أو (هز البطن)، ولتحية كاريوكا هذه، صولاتها وجولاتها، ورصيدها الكبير من الأسماء (الزبائن) المتعددي الجنسيات، في التعامل معها، أو ما سميته، منذ البداية، (المؤخرة)، وسريان فعلها الرمزي في الجهتين، وفي استقراء الثقافة المشيرة إليها هنا، وما أثير عقب مثل هذا الاهتمام، من تساؤلات وتعليقات، لا أظن، أن كل ذلك، يخرج، عن حيز الموضوع المعمّم عليه كثيراً، والمفكر الذي أعنيه، هو الراحل الفلسطيني المتأمر ك إدوارد سعيد، الذي ولد في ٢٥ أيلول/سبتمبر، سنة ١٩٣٥، وتوفي في ١ تشرين الثاني/نوفمبر، سنة ٢٠٠٣، وما أبرزه في المنحى الموسوم يفيدنا كثيراً، كما سنرى.

أهي قبلة جسدية موقوتة، في ذكورتها، فجرتها أنوثة تحية تلك، استهل بها عالماً غير مسبق؟

لنتحدث عن البداية قليلاً، لتكون صورة المؤخرة المتقدمة أثوياً، أكثر بروزاً!

الموضوع، هو ما كتبه المفكر الراحل، وخص به الراقصة المصرية «تحية كاريوكا» وفي صحيفة، مشهور لها بالانتشار الواسع، هي (الحياة)، وذلك بتاريخ ١٠/١٠/١٩٩٩،

وتحت عنوان لا يخفي نوعاً من الوله والوفاء (وداعاً... يا تحية)!

أي إشكال في موضوع كهذا؟

إنه ذات الإشكال الذي يتلبس موضوعاً كهذا الذي نحن بصددده (أنا بصددده، تحديدًا)، والذي أراه، وكما هو معاين، من أكثر من جانب، عدم جدارته لكل هذه المباحكات الكلامية، والالتفافات على تواريخ غير مدونة، إنما مركبة، أو مجتزأة، في أعراف الكثيرين، وتقديم مشاهد من الجسد، لا تستحق كل هذا العناء، إلا من قبيل استعراض ذاتي معين، كما هو الممكن قوله عما تقدم ذكره، وإبراز ما لا يستحق الذكر، وبطريقة تصدم أذواق الذين يمثلون الفن الصحيح، والحياء العام، كما هي العادة... إلخ، وكون إدوارد المفكر العالني بجداره ذاتية، يهتم بجسد شاهده في شبابه، وهو في بداياته الشبوية، كما سنرى، وأراد اللقاء بصاحبه، بعد تقدم في العمر، ومن ثم الكتابة عنه، وقد صار نجماً فكرياً هنا، كل ذلك، يستوجب النظر الفكري - النقدي، لأن ثمة ما أعنيه، أو أسميه هنا (شباك التذاكر الخفي)، ويخص المهتمين بشخصيات أدبية وفكرية لافتة، يقبلون ليس على قراءة ما يصدر ويوقع بأسماء هؤلاء، فقط، وإنما يصبحون في عداد المعجبين والمدافعين العنيدون عما يتعلق بها: سلوكاً يومياً، وآثاراً كتابية، كما هم الشغوفون بحضور العروض الفنية: السينمائية والمسرحية وسواها، للفنانين، الصائرين نجومًا، وبدرجات متفاوتة، وتلمس الرغبة المفقودة، أو الأمل المرجو في ما يقدمونه فنيًا، برويتهم الفنية أو الشخصية... إلخ، ويعني هذا بالنقائين، أن كتابة كهذه، تتطلب تحليلًا في ضوء تحليل، وبناء على تحليل آخر:

في الحالة الأولى، يكون الاجتهاد التحليلي منصباً بحثياً، على المكتوب عما يخص الجسد الأنثوي، في تعددية مراحل، وما يعنيه الاهتمام هذا، من قيمة تاريخية واجتماعية ودلالية، الاهتمام الذي لم يكن عفو الخاطر (ألم يُكتب الكثير عن الحجرة المشهورة، تلك التي قذف بها إدوارد سعيد، وهو في الجنوب اللبناني، باتجاه الآخر: الإسرائيلي في الشمال الفلسطيني المحتل؟ فكيف والعلاقة هذه تتحرك في شريط تاريخي أوسع وأطول، وأكثر إمكانية للنظر في مكوناته النفسية والثقافية، حتى اللاشعورية منها: إنها حجرة المؤخرة، في مرمى الرغبة الجسدية!).

في الحالة الثانية، يكون التحليل الذي يتلخص في صلب المقال، في صلب اهتمامات

إدوارد سعيد، ومشاغله، وكيف قيّض له أن يكتب، وما الذي تلمسه في الجسد الذي سكن وعيه المباشر طويلاً، لا بل استقر لأوعيه، كل هاتيك السنين، التي غطت مراحل عمرية عدة من حياته.

في الحالة الثالثة، وهو الاجتهاد البحثي المكمل، الذي يدرس أوجه التلاقي والافتراق بين جسدين، بينهما غاية الخلاف لا الاختلاف فقط، كما هو المؤلف، ولكن، ومن خلال الحاصل، يكون بينهما وفاق لا يمكن نكران فاعليته النفسية الصائبة، وإلا ما تم اللقاء المعلن عنه، وما في إثر اللقاء (التاريخي) الذي تمت متابعته بصورة حثيثة، على نطاق اجتماعي وثقافي وفكري واسع، ومن ذات الموقع الذي يستثير جملة أسئلة في حافظتي النفسية، وإنما من موقع، سبق أن أفصحت عنه: الصياد ذو التكشيرة الداخلية، والضريدة التي تكون في متناوله.

أ — في المشهد المعلن:

في المقال — الحدث التاريخي، تطرق المفكر العالمي، إلى مدى إعجابه بتحية، تأثره النفسي بها:

حيث يكون جسدها هو اللذة الأولى التي سمح بها الإطار العائلي الذي يعيش فيه، وسيكون وفقاً لذلك، بمثابة «تشهيه البدائي».

وتكون نموذجاً أنثوياً أخذاً، كما تقول عبارته (يا لها من امرأة)، وما في ذلك من حضور (ملذات أفقية — إثارة — جمال — فتنة —) بسبب ذلك.

وهي أكثر مما تقدم بكثير جداً، باعتبارها (رمزاً ثقافياً وفنانة كبيرة والراقصة والممثلة الفذة والميال إليها أكثر من غيرها «أم كلثوم مثلاً»).

ولأنها، كما يكتب عنها، تمثل (شعراً لكل ما هو غير خاضع للإدارة والضغط والانضواء في ثقافتها — وذات: تحديات امرأة حرة) وأكثر من ذلك هنا، وعبر شهوانيتها الموصوفة (تلك الجذوة منها.. خالية من التعقيد ومتناسقة مع نظرة المشاهدين إليها، وذلك من خلال علاقة التناقض والتأزم، التي كانت لديها، مع السياق العربي الإسلامي).

وكونها معتبرة (مناضلة سياسية) تعرضت للسجن، ومن (عالم النساء التقدميات — وثرورية في بعض الحالات — وكذلك: ماركسية بالمقابل، في بعض الحالات الأخرى...).

وهي، وكما وصفها (نوع من النصية التي لا يمكن تجاوزها أبداً....).

أحد الكتاب، وهو علي بدر، تناول هذا الموضوع مطوّلاً، ومن بين ما أثاره هو:

(أن هذه المقالة جاءت صادمة وعلى نحو غير متوقع في مسار سعيد، لا لأنها تعكس اهتماماً ميثادولوجياً جديداً لإدوارد سعيد في فترة حاسمة من تطوره الفكري والنقدي حسب، إنما لأنها تهدم وبشكل كامل الفوارق الهرمية في التراتب العنيف بين ثقافة مثقفة وثقافة مهمشة، بين ثقافة رسمية متعالية وثقافة ثانوية مهملة، بين ثقافة مكرسة من الناحية السياسية والاجتماعية والأخلاقية وثقافة مهملة، بين ثقافة مفكر بها وثقافة لا مفكر بها، بين ثقافة ملعن عنها وثقافة مسكوت عنها، بين ثقافة أساسية وثقافة ثانوية وهامشية، بين ثقافة متعارف عليها وثقافة مخبأة وسرية ومتستر عليها، غير أن هذه الثقافة الخفية هي ثقافة موجودة وكاثنة وفاعلة ومحرضة وباعثة ومتغلغلة ومتشربة، بل هي ثقافة كاسحة..)^(٢١).

وعندما أستهل ما أريد الكتابة عنه، يمثل هذا المقطع الطويل نسبياً، فلأنه يُري التفاوتات الملحوظة في ثقافتنا القائمة، وأنماط التفكير الموجودة، وبصورة رئيسة، ما يخص اثنين منهما: التفكير الذي هو مستودع، أو مهداد الثقافة العالمية، الرسمية، والمألوفة هنا وهناك، والتفكير الذي بالكاد يُسمى، وبصورة رسمية، معترف بها هنا وهناك، بالمقابل، وداخل، وفي ما بين، وعلى خطي هذا المحورين (وما أكثرهما تعقيداً وتناوش رمز وحتى اتهامات متبادلة)، يمكن مقارنة الجسد المدروس على وجوهه العدة، ومثلما يمكن مكاشفة جوانب من هذا الجسد، في كل حالة، لا تشكل تناقضاً مع الحالة التي قبلها، أو التي قد تأتي لاحقاً، وإنما هي مرايا الوجه الواحد، الجسد الذي يطارده الصياد بأكثر من طريقة (والصياد مفكر، هذه المرة، مفكر اعتباري، في جغرافيا ميثادولوجية كثيراً، كما هو معروف)، والمؤخرة التي ترسم في المرأة الثقافية المتعددة الأبعاد، بسيمائها الذكورية والأنثوية، وسمّة الطرادية القائمة جهرًا وعلناً بينهما.

ب — في المشهد المقروء:

كان في وسع إدوارد سعيد ألا يكتب المقالة تلك، ولكن ما كان في وسعه ألا يكتب ما كتبه، وهذا ليس لغزاً هولياً، إنما هو لغز الفكر الفعلي، لكون المفكر السالف، عُرف عنه، أنه المختلف، والذي يكتب ما يعتبره المطلوب التعرض له، والكتابة عنه، بالطريقة التي يجدها مؤثرة، وهذا ما حدث، إنما بمرود مختلف، غير الذي يمكن مكاشفته، في كل من (الاستشراق) و(الثقافة والإمبريالية)، على الأقل، فثمة كشف لسوأة (لعورة)، وهذه العورة ليست لأي كان، غفل عن الاسم، إنما هي عورة المفكر ذاته (عورة إدوارد سعيد) شخصياً، كما تقول بنية الكتابة في المقال الصدامي، بصورة ما، هي ذاتها عورة سبق أن تم التعرف إليها، إلى مؤخرتها الطبيعية ذات الريادة، على نحو ما (عورة آدم)، عندما تناول الثمرة المحرمة، ولقاء مفكرنا، كان اجتماعاً يُساق في طريق (الثمرة المحرمة)، أعني (الأنتى السالفة الذكر)، وهي في أوج أنوثتها، وهو في أوج انتظاره مع الشبق الذكوري الذي استيقظ بغتة داخله، حيث الشعور بـ (اللذة الأولى)، مع (أول امرأة)، كما هو الشعور بحشيشات المراهقة الأولى، إنما هذا لم يكن مراهقاً، وهو يعترف بذلك في حينه، بقدر ما أنه انتظر نصف قرن، ووجه المراهق فيه، ينتظر بارقة أمل، للخروج من قمقمه النفسي، ليسمي اسمه صراحة، مراهقته، ليتقدم باعتراف، له الطابع الكنسي المعهود، وكنيسته داخله، وامراته ذات المناقب الجمّة: فتنة وجمالاً واستثارة لذّة، تشعل فيه تاريخاً محمولاً لم يهمل، وإنما كان له تأثيره، كما يقول المقال، على وجوه عدة، فكانت (عورة المفكر)، هي الإفصاح عن الحقيقة التي يجري التنكر لها كثيراً، الحقيقة الأرضية، والتي لا ينبغي الخجل منها، وهي المفارقة القائمة بين مفكر مفكر، يعترف دون عائق، وآخر، يوارى عورته الهركولية الطابع هنا، وعلى عمق محسوس، وفي الوقت ذاته، يتزكّ المجال لأكثر من تأويل طقسي فكري.

هل كان إدوارد سعيد بحاجة لكل هذه الزوبعة من التعليقات، أو الاسطقصات الكتابية؟

لا يمكن التكهن كثيراً بذلك، ولكن في ضوء الحادث، يبدو أن ذلك جزء من مهام الكاتب المقدام، وربما لأن ثمة ذكورة سعيدية جلية هنا، جزء من لعبة الصياد، كانتماء مكاني، وحتى تصعيد بالنسب الروحي، النفسي، في صبغته الجنسية، إلى عالم الجسد

السالف الذكر، وكما هو مرغوب فيه، عند الذين قدّروا فيه هذه المقدمية وجسارة الاعتراف، أو إرادة التسمية المباشرة، ربما ليكون لهم متراساً، وإن يكن في الأمر بعض مما يثير الريبة، حيث اعتراف الفكر الصاعد باسمه، غير المنكفي على اسمه، والمتردد في التعبير عن المطلوب خوفاً من ذاكرة العورة الجسدية، وعند الذين استغلوا هذه الكتابة، لأن مهامهم الفكرية والروحية، تزداد أعباء، كما لو أنها تشكل تحدياً لما أرادوه، ولما هم متمركون فيه واقعياً، في الكتابة والتعبير عن الذات.

إدوارد سعيد معترف، بما يشكل مسباراً لرؤية ما ينير هذا السبيل أكثر، وهو يشير إلى شخصيته الطفولية غير المستقرة (كان دائماً خطأً في الكيفية التي جرى فيها صناعي... كنت في أحيان أخرى أشعر بأنني إنسان عديم الشخصية وخجول ومتردد وفاقد الإرادة)، ويتحسس أحياناً من اسمه الشخصي «إدوارد» وبصورة سلبية طبعاً^(٢٢).

أن يأتي الكلام، وبلسان مفكر كبير حقاً، وفي هذا المنحى، فلأن ثمة ما لا يمكن التفكير فيه، بالطريقة ذاتها عند آخرين، يعملون ويكتبون في النطاق الأكاديمي ذاته، ولكن، ولأنه المثقف الهائوي، كما وصف نفسه، يكون مهياً نفسياً كهذا كلام، وثمة كتابات كثيرة، تتحرك في هذا السياق، حيث النظرة التكاملية، هي التي توحد بين أطرافها، لكن المؤثر، هو في اختلاف اللغة التي يتم تصنيفها في مجال مغاير، من جهة الموضوع، والحامل الرئيس للموضوع، وهذه حالة تكاد تكون استثنائية، أو نادرة، على أقل تقدير، وهي الحالة ذاتها التي تجلب مثل هذا الاهتمام غير المتجانس، وهذه الاصطفافية من المعجبين والفضوليين والنقاد المفتحين على مختلف المواقف، كما لو أن سمة الإنسانية التي أدرجت بالطريقة السالفة، وهي سينمائية محض، كما يمكن التعبير، كما لو أن فيلماً منتجاً، ويتم بثه قراءة، ما كان لها أن تتبدى هكذا، كما لو أن المفكر، ومن المستوى الذي يندرج في خانته قيمياً، مراتبياً، يُنظر في وضعه خارج طاقم كامل من التصورات التي تتناول الجسد، كما هو الجسد الكارويكي، المدوّن عنه إدواردياً هنا، باعتباره تجاوز كل هذه الأسقف العملية والاعتبارية ذات الصلة بالجسد جنسياً.

ذلك هو وهّج آخر، مثلما هو الوهم المقابل، الذي يمكن تلمسه في صدر مفكرنا، حين يحقّزه على كتابة كهذه، وبالطريقة التي يدمج فيها ما بين المنحى الإنشائي للكتابة (وصفيات جسد تحية وقامتها، وفنتتها، واللذة البدائية المرادفة لجسدها المتخيّل)، والمنحى

الميتا حسي، في حديثه عن تمازجات جسدها الاجتماعية والسريرية: النفسية، وما بعد الكولونيالية والسياسية... إلخ، الوهم الذي يبدو عليه، أنه ثابت، وفق تقدير طبيعي، ذاتي ما، وعليه يتم (المدد) العاطفي والتقريظي!

ثمة عناد مفكر في الكتابة، عود على بدء، من جهة مفاتحة شهبات الطفولة، خطيئاتها المبكرة والمتكررة، على صعيد التنشئة النفسية، وحتى المصارحة الميدانية، وتجنب المواردية في التعبير، ربما بداية رئيسة، لما انتظره لاحقاً، أعني صيرورته ناقداً، وباحثاً مشاكساً في بعض كبير منه، ومفكراً مزهواً بأطروحاته، في بعض كبير آخر منه، وحتى مسكوناً بالإيروسية المتجددة عملياً، أو عبر الكتابة، في بعض كبير مختلف فيه، وهو يصرح بطفولته المكدودة المجهدة، والمحاربة، والمتفجرة في الموقف المباغت، لحظة استبصار الجسد الأنثوي، في بعض كبير منه، من جهة العربي، وفي كازينو، والتصريح بذلك، وكأنه في ما أدركه، واستدركه، بمثابة رد فعل على كامل التربية العائلة الفلسطينية المتشددة، أو الشديدة الصرامة، وشق عصا طاعة ما، وإعلان عن مرحلة جديدة، وإن تأخر البوح الكتابي بها نصف قرن، ليؤكد انتماءه القنصي الجلي في هذا المعترك الجنساني والاجتماعي، واعتبار الجسد الموصوف: المؤخرة الضخمة والفاتنة، وفق المواصفات التي يشترطها لجمال المحلي، ونوعاً من الاعتراف يكون، على أنه في سلوكياته الذكورية، لا يقل بأساً واندفاع جسد حيوي، عما عرف به في دراساته الأخرى: ذات الصيت.

إن كل ما أوردته عن تحية، لا يعود قابلاً للتأويل الاعتباري، باعتباره من النوع «المشابه»: أي يمكن التحدث فيه في أكثر من اتجاه وتقويم كذلك، وخصوصاً في الإطار الذي يأتي تعبيره عن تحية: الجسد الأنثوي، والجسد الفائق القيمة ثقافياً، والجسد النموذج في المختبر العاطفي الأمثل، وكل هذا الوصف البارع، كقيمة بلاغية، يحسب من جهة: باعتباره سداد دين رمزي، طالما أنه بقي يتفعل طويلاً، كطاقة هائلة، نصف قرن ونيف، في وجدان مفكرنا، ويمثل نفث عزيمة ماضية، صامتة، بين جانبيه، رغم أنه خالط نساء كثيرات، وفي مجتمع حافل بالأجساد، من كل عرق ولون وجنس ومذهب، ولكن جسد تحية، الجسد البدئي (النسخة الأصل افتراضاً ذاتياً)، ظل غائصاً بأنوثته المجتابة، غير الملموسة، إلا في متخيلته، يبرز هنا وحيد ذاته، وإنما يجوز التبحر في جملة تشكيلاته النصية (جسدها النص المخزج)، وأي نوع إنسي، يكون إدوارد سعيد هذا.

إننا هنا، بصدد مواقع قوة وضعف، ما تخيله مفكرنا، وما هو واقع تخيله أرضياً.

ج — المشهد المقروء بين مزدوجتين وبالمقارنة:

إلى أي مدى معرفي، واعتباري، جنسانياً، ودلالياً، يمكن مكاشفة ذات مفكرنا في نصه؟

بداية، أستعيد هنا، ما أثاره الفرنسي المعروف رولان بارت «١٩١٥ — ١٩٨»، في مقالين له، الأول بعنوان (ستريتيز)، حيث يتراءى الجسد العاري، أو المعزى تدريجياً، والعين الناطرة، عين الذكورة المختلفة له بالمرصاد، وما كتبه عن «وجه غريتا غاربو»، وليس عن جسدها، في تجليه الشرقي، حيث المؤخرة النافذة المفعول، تتقدمه من كل جهاته، وأوجه التلاقي والتقاطع بين تصور بارت للجسد، وتصور مفكرنا للجسد، وهو ينمذج جسد تحية، ونوعية الصيد «اللاحم» هنا، وكيفية تقديره لطريدته، على الورق: ساحة الطراد النفسية، أو الثقافية الجنسانية المنزع.

بصدد الستريتيز، يقول بارت، إنه (— على الأقل الستريتيز الفرنسي — يقوم على تناقض: هو إزالة الصفة الجنسية عن المرأة في الوقت الذي يعزّيها فيه)، ويلاحظ بعد ذلك، (أن الرقص الذي يترافق مع مدة الستريتيز، لا يشكل أبداً عنصراً مثيراً للجنس، بل ربما كان العكس تماماً: فالتماوج الموقع بشكل ضعيف، يطرد هذا الخوف من الجمود، والرقص لا يقدم للمشاهد ضمانة فنية وحسب (رقصات «الميوزيك هول» هي دائماً رقصات فنية) لكنه يشكل السياج الأخير، والأكثر فعالية. الرقص المكون من حركات طقوسية، رآها الناس آلاف الناس آلاف المرات، يقوم بدور المثبت للحركة^(٢٣)، حيث العملية أشبه بالسلب التدريجي لكائن مما يملك، وبدءاً من اللباس، ولكن شرط العقد الفني القائم على القيمة المالية، هو أن يمارس الشخص ذاته، والممثل للرقص، للجسد المأجور، السلب الذاتي، التعرية الذاتية، بينما يترك الجمهور متابعاً تدريجياً لما يحصل، أماماً ووراء، فهو قد دفع المقابل الذي يضعه في الموقع الفارض سلطته.

والحديث عن (وجه غريتا غاربو) مختلف تماماً هنا، لأن غريتا هذه، رغم دخولها في شرط عقدي، فني، تفرض سلطتها، لأن ثمة أداء يعينها، ليس بوسع الشارط، صاحب العقد، تحريكها كما يرغب هو، فثمة توضع فني في هذا المقام، أكثر محسوسية (كانت

غاربو ترينا نوعاً من الفكرة الأفلاطونية حول المخلوق، وهذا ما يفسر كون وجهها تقريباً لا جنس له، دون أن يعني ذلك أنه وجه مشكوك فيه)، ومن ثم لاحقاً (ومع ذلك ففي ذلك الوجه المؤله يرتسم شيء ما أكثر مضاء من القناع: هو نوع من العلاقة الإرادية، وبالتالي الإنسانية بين انحناؤه منخريها وبين قوس الحاجب)، ومن ثم (يمثل وجه غاربو تلك اللحظة الواهية التي راحت السينما تستخلص فيها الجمال الوجودي من الجمال الأساسي، وحيث يتحول النموذج الأولي إلى الإبهار المنبعث من الوجه الآيل للذبول وحيث الجواهر (الماهيات) الشهوانية يترك مكانه لغنائية المرأة)^(٢٤).. إلخ.

وربما كان إدوارد سعيد نفسه، مطلعاً على هذا المقال، من خلال البنية التركيبية لمقاله، حيث ثمة تنافس صامت، ولكن الفارق كبير، بين الصيغة التأويلية، والجمالية الأقرب إلى الحياذ لبارت، عما كتبه عن موضوعه السابق، وعما أثاره بصدد الفنانة السويدية الأصل، الأميركية الجنسية، وبمؤخرتها الهوليوودية المعثرة والمستثمرة سينمائياً، بمقايس الربح والخسارة حقيقة، ومن خلال الوجه: الجسد، وليس الجسد المحوّر بالطريقة المعروضة عند الآخر، حيث التعبير يأتي نابعاً من نفس عالقة في فخ شهوي، يمثل جسد تحية، ويعلي من قيمته كما رأينا.

كما هو الفارق الكبير بين كل من الفنانتين:

فغريتا «أو جريتا»، سبقت الأخرى حياة، مثلما سبقتها وفاة (١٨ أيلول/سبتمبر ١٩٠٥ – ١٥ نيسان/أبريل ١٩٩٠)، وتألقت في أفلام كثيرة، كما في (آنا كارنينا – عادة الكاميلى – الملكة كريستين – رؤية مارغريت غوتبييه....)، ونالت جوائز عالمية (الأوسكار على الأقل)، وكتب فيها الكثير، ولكن ما يُعرف عنها، هو أنها اعتزلت الأضواء، بعد عمر ٣٦، وهي في أوج شهرتها^(٢٥).

أما تحية كاريوكا، أعني «بدوية محمد كريم»، حيث صارت «تحية» في ما بعد، وكاريوكا: وهذه بالأصل نوع من الموسيقى البرازيلية، إذ تبنيتها لقباً لها، وربما كانت معاصرة لسالفتها، إذ ولدت سنة ١٩١٥، وتوفيت سنة ١٩٩٩، وهي في الأصل (النت الوحيدة لوالدتها، والتي تكون الزوجة الأخيرة، للسعودي محمد السنداني، المتزوج من سبع نساء، مثلما كانت الطفلة الأخيرة له، بالمقابل، وتنوعت مواقفها، وكذلك علاقاتها،

حتى عمر متقدم، إذ تزوجت ثلاث عشرة مرة بدءاً من رشدي أباطة، وانتهاء بفارس حلاوة^(٢٦)، وقدمت للسينما المصرية أفلاماً باتت معروفة عربياً، مثل (لعبة الست — شباب امرأة — خلي بالك من زوزو...)، مثلما أنها قدمت للمسرح المصري جسداً يلقي إقبالاً للمشاهدة ومعاودة المشاهدة، والرغبة تلو الرغبة لرؤيته، وهو في أكثر حالاته (طبيعية)، تجاوباً مع الثنائية الجنسية السائدة!

وأرى أن وضعاً كهذا، يجب أن يُحسب له الحساب الكافي تاريخياً، سواء من خلال طبيعة علاقتها بمحيطها، أو من خلال نظرتها إلى نفسها، أو من جهة الطريقة الأنسب لتأكيد شخصيتها.

وهنا، وكما نرى، يكون الفرق كبيراً، على مختلف الأصعدة: العائلية والاجتماعية والفنية والسيرية، والنظرة الذاتية أيضاً..

مثلما يجب أن يؤخذ في الاعتبار كيفية تعامل إدوارد سعيد معها، بدءاً من لقاءها معها فنيّاً يافعاً، مروراً بلحظة مشاهدته لها، على إثر مسرحيتها (يحيا الوفد) في القاهرة، في سينما ميامي القاهرية، واشتماراه منها، بسبب موالاتها للسياسة الساداتية، وانتهاء، بذلك الشغف الذاتي بها، في أواخر ثمانينيات القرن الماضي، حيث اشترى أفلامها التسجيلية وعروض رقصاتها، وكان الغرض من ذلك، هو تصوير فيلم وثائقي حياتي يعنيه، لحظة البدء من القاهرة، لحظة التعرف إلى أول امرأة، حيث كانت وقتذاك مترهلة، وكان معجباً بها رغم كبر سنّها وبدانتها..^(٢٧)

بات، في الإمكان الآن، البدء بقراءة تستنطق المشهد الثقافي الذاتي لشخصية إدوارد سعيد، وهو من ناحية يلتقي برونلن بارت الفرنسي، وربما كان يبرز مكانة، من ناحية انتشار الاسم، على الصعيد الثقافي والنقدي الفكري والسياسي الميتافيزيقي، ويختلف عنه، من جهة الأصالة الفكرية، أو النقدية الأدبية، في حدود الاجتهاد الذاتي، ذلك الذي ميّزه تخصصياً أكثر، وأبقى حدوده النقدية والأدبية المتنوعة مفتوحة، ومتابعة تأثيرها ما وراء الحدودي لاحقاً، ومن ناحية ثانية، يكون له موقعه المختلف، لا بل والمغاير، وبوسعي القول هنا بداية، على أن ثمة ذكورة شرقية ما، ظلت تتقدم شخصيته، حتى وهو في عالم ما وراء البحار، في العالم الأميركي، وأن تعبيره الصريح عن هذه الفنانة الهجينة

(مصرية الأم وسعودية الأب)، وهو كان مثقفاً هجيناً: فلسطيني المولد، مصري الإقامة، أميركي الجنسية مديداً (وهو نفسه ركّز كثيراً على فاعلية الهجنة في الثقافة، في كتابه الصادر سنة ١٩٩٢، وهو: *الثقافة والإمبريالية*)، هو تعبير كاشف، ربما كرّد ذات ذكر، على سلطة عائلية ظلت تقاوم فيه أي محاولة لتأكيد الذات خارج نطاق السور التربوي المضروب عليه، ليحدث نوع من قتل الأب، بالمعنى الفرويدي، في الاعتراف الكتابي، والتجاوز الذاتي للمؤثر العائلي الشديد النفاذ فيه تكويناً، مثلما جمع هو بين الكتابة النقدية الأدبية (النقد المقارن) والكتابة النقدية السّيرية الأدبية (عن جوزيف كونراد)، وما يخص سيرته الحياتية (خارج المكان — في المنفى..)، والنقد الاستشراقي، والنقد الفكري والثقافي السياسي (الثقافة والكولونيالية، نموذجاً)، والنقد السياسي المباشر كموقف ذاتي (موقفه من السلطة الفلسطينية، والمتمثلة في عرفات، ومن طريقة التفاوض مع إسرائيل)... إلخ.

هذا التباعد هو تقارب، مثلما هو اقتراب من الحقيقة، تلك التي أجذني إزاءها، أو أحاول مكاشفتها، بنوع من المطاردة الذاتية، والمتمثلة في الكشف عن (سر الجسد «الموطوء» كثيراً)، وبأكثر من صيغة، والملعوب به كثيراً أيضاً، ورغم ذلك، يكتسب طابعاً من العذرية عند مفكرنا!

يبدو أنه يبحث عن ثغرات، عن ممرات يلج من خلالها إلى هدفه الذي ارتسم له تخيلياً قبل كل شيء، لأن الجسد الذي رافقه نصف قرن على الأقل، في ذاكرته، وهو ينبض بذكريات، تنف منها، ذكريات اللحظات الأولى نشوة، كان يتبدى مولفاً، ليشكل هر البطن، هزاً لذات: «استعمرت» من الداخل عائلياً، وتفجر وضعه الداخلي، وبإرادته الذاتية بعد إقامة جبرية مكتومة في الداخل.

لتغدو براعات التعبير عنه، إحالات دلالية إلى ذات الكاتب، إلى حالة الذكورة عنده، والذين أثنوا على البراعات هذه، وما زالوا، أثنوا على الذكورة المقابلة، مثلما أن الذين حاولوا إيجاد تصنيف لها، ربما أرادوا تلمس فتوى مبررة لهذا الاهتمام، خلاف الذين مارسوا مكاشفة ومقاربة أكثر غوصاً في أعماق الذات، لذاته وخاصية الثقافة التي تميّز بها، على أنها تقوّمه سلباً أكثر مما تميّز مقامه إيجاباً، من جهة الاعتقاد بما تلخسه صراحة، أو تصوراً معيناً ما، في جسد من تعرضت، مثلما عرضت جسدها كقيمة

لحمية، وفنية (هوليودية معربة، نسبياً)، ومواقفها، بسبب صلات الهجنة وغيرها فيه، للتغيير الملحوظ.

وأظنني أننا، في مجموع اختلافاتنا المواقفية، والرؤيوية، وعلى الصعيد الجنساني، والبعد المسلكي للجسد الذي يخلصنا ويتجاوزنا كما ونوعاً، نبصر الكثير مما يقيه في الإطار التقليدي كثيراً، إطار الجسد الذي يتعزز كثيراً بحركة هز البطن، أو كما يتقدم إلى الأمام، لتتركز أبصارنا أكثر على المؤخرة، بأكثر من دلالة، وفي المحبذ للقطعة تاريخية للجسد ذاك، حيث تعمق شراة النظر، ونباهة التقدير الذكوري، للحم مرغوب فيه، ولو بدا مترهلاً، لأنه يتعرض لـ «صيانة» من خلال تدخل فاعلية المخيلة، وامتداد الرغبة في تلوين اللحم الصلب والمشع، ليستساغ بدقة أكثر.

هنا أقول، ربما مثل ما كتبه إدوارد سعيد، ومن خلال مقاله «الخطير» طلقة الرحمة، في زحمة الرغبات الذكورية، على جسد، أريد له أن ييقى، أن يحتفى به، أن ينظر في أمره، أن يعرض على عدد كبير من الأعين، وفي أكثر من مكان، ولكنه، بالطريقة التركيبية، كان ضحية الطلقة تلك، وهي الصورة البليغة لنفاذ الذكورة التاريخية، كما هو المعهود في حكاية الصياد المتكرر ذكراً، والطريدة في ذمته، وهي التي تتألي، بفصولها التي لما تزل شغالة لأذهان كثيرين، هم في موقع الصياد ذاك، عندما تبهرهم المؤخرة المكتنزة، وحيث يتجاوزون المؤخرة التي تخصهم، وإلا ما رؤيت الجنسية، وثقافتها بالطريقة التي نعيش متتالياتها القيمة حتى اللحظة هذه.

وعندما أتوقف عند النقطة هذه، فلأنني أترك باب رؤية الجسد، مفتوحاً على مصراعيه (وهو مفتوح هكذا منذ البداية)، تاركاً للآخرين فضائياً، إطلاق نظرهم في معالم أخرى، وفي ذات النقاط التي حددتها في البؤرة للحمية الذائعة الصيت قاموسياً ودلالياً وثقافياً ونفسياً هنا وهناك.

الهوامش

- (١) لكسوف، إيرينا: **الرقص المصري القديم**، ترجمة د. أحمد جمال الدين مختار، مراجعة د. عبد المنعم أبو بكر، وزارة الثقافة المصرية، د. ت، ص ٢٧.
- (٢) انظر بليخانوف: **المؤلفات الفلسفية**، المجلد الخامس، ترجمه عن الروسية: زياد الملا، دار دمشق، ط١، ١٩٨٢، ص ٢٦٧ - ٢٦٨ - ٢٧٠.
- (٣) لكسوف، إيرينا: **المصدر السالف الذكر**، ص ٤٥.
- (٤) انظر حول ذلك جلين ويلسون: **سيكولوجية فنون الأداء**، ترجمة د. شاكر عبد الحميد، مراجعة د. محمد عناني، الكويت، **عالم المعرفة**، حزيران، ٢٠٠٠، ص ٢٣٢.
- (٥) المصدر نفسه، المعطيات ذاتها، ولاحقاً سأكتفي بالإحالة إليه في المتن، مع ذكر الصفحة، من خلال رمز، هو «جلين».
- (٦) انظر ميشيل فوكو: **استعمال اللذات (الجزء الثاني من: تاريخ الجنسية)**، ترجمة جورج أبي صالح، مراجعة مطاع صفدي، منشورات الإتهاء القومي، بيروت، ط١، ١٩٩١، ص ٢٩ - ٣٣.
- (٧) استقيت مجموعة من المعلومات المتعلقة بالمولودية، وعن مؤسستها، وتاريخها، وكيفية العمل بها، وطبيعتها، من نصوص ومقالات وحتى صور منشورة في مواقع إنترنتية مختلفة، حيث يمكن الوصول إليها بسهولة، من خلال تحديد الطلب «جلال الدين الرومي» أو «المولوية» أو «أشعار جلال الدين الرومي»، أو «تاريخ المولوية»، أو «الطريقة المولوية»، وانظر أيضاً صحيفة (أخبار الأدب) المصرية، تاريخ ١٤ تشرين الأول، ٢٠٠٧، ملف المولوية (استعادة مولانا)، وخصوصاً الموضوعات التالية فيه (تأثير مولانا في الشرق والغرب) و(مختارات من مثنوي)، والأهم (الصعود للسماء رقصاً)، و(موسيقى الدراويش)... إلخ.
- (٨) قبل أكثر من عقدين من الزمن، تحدّث برهان غليون، كيف أن (صور الحياة المنفتحة، وصور الثروة، والمنتجات التقنية العالية التي يراها الشعب في الأفلام تدخل لديه ضمن دائرة الرموز الأسطورية، ضمن الخيال لا الواقع، ضمن الحلم لا الحقيقة)، ويعلق في الأسفل، على ذلك، بقوله: (يدخل الناس إلى السينما كما يدخلون في النوم وعالم الأحلام. وفي قاعة العرض التي تقدم الأفلام الأجنبية أو الأفلام التي تستوحي العالم الأجنبي يجدون: النظام والحركة والغنى والنظافة والحب والأمل والقوة والانتصار والمعانة الفعلية، أي كل ما لا يجدونه في الواقع، وهكذا أيضاً يصبح على عالم السينما والأدب والفن أن يقدم صورة لا عن الواقع العاش ولكن بالعكس عن عالم «مثالي» آخر وهروبي، ويجد الاغتراب الواقعي بطاقته في اغتراب من نوع جديد: نفسي وأدبي).
- انظر كتابه: **مجتمع النخبة**، معهد الإتهاء العربي، بيروت، ط١، ١٩٨٦، ص ٢١٦.
- هذا الدفق الكلامي، لما به يقابله، مما يدخل في عداد الجاري تصميمه، وهو أن مجرد التعليق في الهامش أو في الأسفل، ينزع عن الموضوع تلك القيمة المثبتة التي تكمن فيه، حيث إن المذكور في الهامش، هو الأكثر إثارة وقابلية للبحث فيه، ومن جهة ثانية، لأن هؤلاء الذين يمثلون مجتمع النخبة، هم ليسوا أكثر تماسكاً، أو توازناً: نفسياً وأدبياً، من الذين أشير إليهم في الهامش، وفي مجتمع اليوم، والمرات الواصلة والمختلطة بين مفهومي (الثقافة العالمة) و(الثقافة الشعبية)، رغم وجود طابع تعميمي، وبنوع من

الإطلاق، حيث توجد صالات سينما، لا يمكن الأغلبية الساحقة من تحدث عنهم غليون، ارتيادها، فتكون حكراً على (سكان: مجتمع النخبة)، ولأن الذين يمثلون المجتمع الملهوي، أو الكبارهي، أو مجتمع (الليالي الحمراء) المعهودة، هم مأخوذون بشناتية الصيد النهم، المشتبه الدائم للحم من نوع مختلف، والظريفة التي لا يمكنها أن تغفل منه، ولهذا ربما يكون تعرضهم لاحتلالات نفسية، أو أعراض مرضية، أكثر من الأول، ولعل غياب دراسات أنثروبولوجية (أنثروبولوجيا العالم المعتم هنا)، أو سيكولوجية معمقة تهتم بهذا المجال (المعتم عليه)، يفسره نوع السلطة، أو طبيعة السلطة المراقبة، لأن البدء بأي بحث، سوف يركز على (الثور الكبير)، كما يقول المثل المعروف، لحظة معاينة الظلم المنحرف، أو الأعوج في الأرض المجتمعية، وهنا، يمكن تذكر رموز، أو مجموعات متنوعة ممن يشكلون مجتمع العوالم المذكورة، وهذا يتطلب ديموقراطياً بأكثر من معنى! إن عتمة الصالة، بالمعنى السيكلوجي، تغدو الرحم الميثولوجي الكبير، والذين يتنفسون فيها الصعداء، بطريقة لافتة، إنما يرتعون في المجال التهويمي، على أساس أن العتمة الممتدة والمحيطه بهم، وهم متحررون من رقة الزمن، وحركية المكان، يستمدون من المناخ السائد، كما هي البيئة الرحمة المثالية للجنين، إن المسكونين برغباتهم الطليقة، يؤثثون عليها، لكونها محمية في الداخل، وثمة انسلاخ ما عن الخارج، وهذا وهم الصيد الكبير المأخوذ بفتنة طريدته هنا!

(٩) غندور، منى: **سلطانات الشاشة: رائدات السينما المصرية**، منشورات شركة رياض الريس، بيروت، ط١، ٢٠٠٥، ص ٤٧.

(١٠) قاسم، محمود: **السينما المصرية والإثارة**، الدار الثقافية، القاهرة، ط١، ١٩٩٨، ص ١٢٩.

(١١) المصدر نفسه، ص ١٣٨.

(١٢) يمكن مكاشفة ذلك من خلال قراءة فصول الكتاب الأنف الذكر، وهو يتوقف عند فيفي عبده، وطبيعة الإثارة المختلفة التي يضمتها جسدها خارجاً، ومغريات الملامسة داخلياً، لكونها برزت على الشاشة (كنجمة إغراء. ص ٢٨٩)، والإغراء إن دقق في مفهومه، يحيل الصيد بالنظر إلى صيد باللمس، والدخول في حالة التلاشي الشهوي مع الجسد المتجسد لهذه الحالة.

(١٣) المادة مأخوذة عن موقع «بوردر رايدر» الإنترنتي.

(١٤) نقلاً عن موقع (الشروق) الإنترنتي.

(١٥) المقال، منشور في صحيفة (صوت الجزائر) ومأخوذ عن طريق (Google)!

(١٦) نقلاً عن موقع (فولتير) الانترنتي.

(١٧) المقال موسوم، بـ (هز البطن بين المعلمة والعولة والعلم)، والمنشور بتاريخ ١٠ من تشرين الثاني، ٢٠٠٦، ومأخوذ من موقع (مكونات مكتوب) الإنترنتية.

(١٨) نقلاً عن متندبات (فراس. نت)، بتاريخ ٦ / ٥ / ٢٠٠٧.

(١٩) ربما كان محمد أركون، في دراساته الإسلامية، وفي موقع المجاهدة، والتنافس على المعنى التاريخي، وجمال الدين الشيخ، في دراساته الأدبية المتعلقة بالشعر العربي، أو بنصوص تندرج في خانة الأدب العربي، من حكايات وخرافات وغيرها (ألف ليلة وليلة)، وعبد الكبير الخطيبي في تلك الدراسات السيميائية المتعلقة بالجسد العربي الإسلامي، وسواه.. إلخ، من بين هؤلاء الذين قدموا نصوصاً مقروءة على أصعدة مختلفة، في المضمار المذكور، إن القيمة الجمالية والاعتبارية الجديدة لكتاباتهم، لا تخفي الوجه الآخر لما كتبه: انتماء مكانياً، أو هوية انتماء!

(٢٠) من باب الطرافة والاستزادة، انظر ما كتبه أحمد فرغلي رضوان، في صحيفة (الحياة)، بتاريخ ١/٦/٢٠٠٧، وبهذه الصيغة:

(من هر الوسط على أنعام عبد الوهاب وفريد... إلى هرّه على نغمت سعد وبعرور... الرقص الشرقي مع نيكول سابا وومي عز الدين: حركات جسد تبدو مضحكة... ومستسخة). وما جاء في نهاية المقال، يوضح الموضوع أكثر (وهكذا، كانت الراقصات فنانات، يمكن موهبة و«ثقافة». كن يرقصن على أنعام محمد عبد الوهاب وفريد الأطرش... فأصبحن يرقصن اليوم على نغمت سعد وبعرور!).

(٢١) بدر، علي: إدوارد وتحية كاريوكا «البوب أرت وبولطيا الجسد في الدراسات ما بعد الكولونيالية» - مقال مأخوذ عن موقع (الإمبراطور) الإنترنت.

ويمكن الرجوع إلى محرك البحث الإنترنتي، عبر Google وغيره، لقراءة أكثر من مادة متفاوتة المستوى أدبياً وفكرياً، سلباً وإيجاباً، وذلك من إعطاء المعلومة التالية (إدوارد سعيد: وداعاً... يا تحية)، كما في حال: فاروق وادي (في مديح الرقص)، والمنشور في منبر (الأبام. كوم) بتاريخ ٢٨ نيسان، ٢٠٠٦، و: حنان الترك (حكاية حجاب)، والمنشور من جهته في موقع (الإمبراطور) السالف الذكر: شاكر النابلسي (مقال الصحاح في نقد الملاح)، والمنشور في موقع (أمين. أورغ) الإنترنتي، بتاريخ ١٦ آذار، ٢٠٠٦، و: إيهاب الحضري (الرقص الشرقي مبتذل ونجبه)، والمنشور، في (الشرق الأوسط. كوم)، بتاريخ ١١ نيسان، ٢٠٠٧.... إلخ.

ولعل كل ذلك، يتطلب أكثر من دراسة بنوية لخاصية الجسد، قبل أي ارتباط بالجسد، وبالجسد الأنثوي، وكيف أصبح به إلى أن يكون جسداً راقصاً، وأين، وكيف، وما الذي يتطلب من هذا الجسد، لكي يكون في مستوى الرغبات الموهورة ذكورياً، وطبيعة المكان بكامل طاقمه النفسي والثقافي والاجتماعي والتاريخي وحتى الديني العملي الذي يظهره للعيان، وأعني بهذا ما يشير إلى مفهوم الحريم، ف (الحريمية)، كمصطلح، هي العناية الكبرى لجعل الجسد مستلقاً، ومختزلاً، وموجّهاً في المنحى ذي الاتجاه الواحد، وأن لا مجال للمساومة أو الاعتراض، من جانب الأنثى.

وأن ما يُتردّد عن الحريمية، باعتبارها لطخة عار تاريخية، هي ابتكار ذكوري، وأنه ما زال هناك من يتصدى للدفاع عنها، لكونها ماثرة دينية وتاريخية وثقافية لا تقبل نقداً، وحيث يندرج كل نقد من الداخل، بمثابة تجديف، وتشويه هوية، وبلبلتها، ومن الخارج مؤامرة، أي يندرج هذا، في نطاق الاستشراق السيئ السمعة، كما يمكن التعرف إلى بنوده، أو علاماته الأكثر تمازجاً، في ثناء الكتاب الذي صار كلاسيكياً، وهو (الاستشراق) لإدوارد سعيد، وأن كتاباً مهماً، صدر في الآونة الأخيرة، يبدو أنه تم تطعيمه بمؤثرات الكتاب الأنثى الذكر، ويتعلق بالفن تحديدًا، وتلك الصور التي كانت وليدة الخيال الفني المريض والمضخم استشراقياً، وباسم الغرب، المسير ذكورة، والشرق المجتر أنوثته، واعتبار كل ما قيل عن المتع الجسدية الجندرية (الجنوسية في الكتاب)، ومآثر المؤخرة التي تبرز واضحة في لوحات كثيرة داخل الكتاب، ومن قبل فنانين ورموز ثقافة أوروبيين، وأعني بذلك كتاب التركي إرفن جميل شك (الاستشراق الجنسي)، ترجمة: عدنان حسن، تقديم: ممدوح عدوان، دار قدمس، بيروت، ط١، ٢٠٠٣، وإن كان يركّز على مفهوم (التركية) تلك التي شملت، ولزمن طويل التركية وغير التركية، بسبب طابع الهيمنة الاستعمارية العثمانية، على مناطق واسعة في العالم، إذ تبقى قراءته ممتعة، إن في مرجعياته الفكرية، أو تنوع مصادره، أو مباحثاته، وطريقة تناوله لموضوعه، أو الصورة اللاحقة فيه، رغم

- إمكانية توجية دزينة كاملة من الملاحظات التي تخص طبيعة الخطاب (الاستغرابي) لديه، وكيفية العمل بموجب الثنائية المشدّد عليها، وتوجيه الأنظار خارجاً، واللعب على ما هو شعوري، جغرافي، أممي إسلامي الطابع، والجانب الخنثي لمفهوم العنمة بالذات عنده... إلخ.
- (٢٢) نقلاً عن مقال الدكتور عادل بالكحلة: رقص الحصر «إدوارد سعيد يرسم تحية كاربوكا»، المنشور في مجلة (كتابات معاصرة) اللبنانية، العدد ٤٣، ٢٠٠١، (ص: ٨٠ - ١٦)، وهو في الحقيقة مقال ذو منحنى أكاديمي، مفتوح، معقّد، مكثف بالمعلومات المتعلقة بما تقدم، وبإحالاته المرجعية. وأعترف بأنني استقيت الكثير مما يضيء هذا الجانب، وفي ما يخص حيثيات الموضوع، من ذات المقال، إلا ما هو مشار إليه بالاسم، وما عدا ذلك، يعني تحليلاً، وتسمية نتائج.
- (٢٣) انظر رولان بارت: أسطوريات، ترجمة: قاسم المقداد، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط١، ١٩٩٦، ص ١٩١ - ١١٩٣، وأظن أن عادل بالكحلة، استفاد بشكل ملموس، من هذا المقال المدرّج في هذا الكتاب، وهو يمارس نقده لما كتبه إدوارد سعيد، وفي ما يخص جسد تحية بالذات، حيث إن هذه المصدر وارد عدة، بالاسم، ومن خلال توكيدات هي له، ولكنها تنتسب إلى المنظور الجمالي النقدي البارتي، كما في قول بالكحلة (رقص تحية كاربوكا رقص تجاري وليس وظيفياً، لأنه بمقابل نقدي. وهو رقص استعراضي، لأنه يستجيب لحاجات ذاتية بقدر ما يستجيب لحاجات الذكور المهيمنين)، وفي ما يتعلق بالنشاط التلصصي للجمهور وأبعاده، عند بارت (ص ١٩١)، وتوظيفه عند بالكحلة، منوعاً فيه، ومتخذاً هذا المفهوم كخميرة رؤيوية (انظر مقاله المذكور سالفاً، ص ٩)، وهذا يسمى خلافاً آخر، في الرؤية إلى الجسد، بين أن تكون تخصصية، أي اجتهادية، أو تلصصية اقتباسية دون التذكير بها، كما هو العرف الأكاديمي البحثي مقاماً.
- (٢٤) بارت، رولان: في مصدره المذكور، ص ٨٧ - ٨٩.
- (٢٥) انظر حول ذلك، ما كتب عنها، بأكثر من منحنى، في موقع (مع ماشي كوم..)، وخصوصاً أكثر، في (الموسوعة الحرة «نقل إنترنتي»)، وفي جريدة الرياض السعودية، في ١٦ ديسمبر ٢٠٠٥... إلخ.
- (٢٦) نقلاً عن مقال علي بدر السالف الذكر، والمعلومات لم تأت بالترتيب كما هي في المقال ذاك.
- (٢٧) المعلومات الواردة هنا، في المقتبس الأخير، كسابقتها، من مقال علي بدر، ودون ترتيب أيضاً.

مقامات ومؤخرات «نماذج ليس إلا»

(وكنـت أرنـو إلـيها تستحم يغمرها الماء
وكانت كأنما يروقها أن أنظر إليها تحت وابل الماء
فتروح تلامس جسدها بهدوء وترغوه بالصابون رغواً حتى يتبلج
فتسيل الرغبة من رأسها إلى القدمين
وتغمرها مقطعة لدى التدين ولدى الحقوين في الأسفل.
ولدى سكب الماء كانت تنحسر الرغبة ويظهر الجسد ناصعاً
تنناثر وسقه محبيبات الماء.
من الـوراء كنت أرنـو إلـيها وجهها إلى الجدار،
ظهرها الأملس مسكوب من تلقائه،
حقواها ناعمان نعومة ردفـيها المرسومين كأنما بضربة واحدة).
«عبده وازن: حديقة الحواس، ص ٩٤».

قوس قزح

ثمة صور، رسوم، ابتكار فنون بصرية، تلميحات فنية في الرسم، تضمن الكثير من القيمة الجمالية المحصورة في الجسد الذي ينطوي سريعاً، ليتكثف إحالةً مرجعية، من خلال

المؤخرة، وهذه تنوع أسماؤها، صفاتها، مزاياها، دلالاتها، ولكنها تبقى الاسم ذاته، والاسم وحدة قيمة متميزة، وفي سياق العنوان، يتداخل كل من المقام المرسوم، والمؤخرة المنظورة على نحو ما!

ولعل البحث في الموضوع المتشعب بمكوناته، ومواقعه، يتطلب الكثير من الدقة، وكيفية الاختيار والمقارنة الضمنية، لأن ليس من موضوع، ليس من كائن إنسي، ليس من وجه بشري، إلا ويكون له نصيب من هذا الموضوع، وفي الوقت ذاته، وقبل كل شيء: مقامه، وسهم من النقد المركّز على هذا الجانب الذي يُخوف منه، أو يتستر عليه، وأنا أشدد على كيفية تقدم الذكورة للرجل في محيطنا الثقافي والاجتماعي، لا بل وفي تاريخنا المتعدد الأعراق والمذاهب، والمرأة، باعتبارها أنثى مشكّلة، تحف بها المؤخرة أنثى حلت، وتلقى عن الرجل، كبديل، كأضحية رمزية، لإبعاد الشبهات عنه كثيراً، عندما تتحمل عنه الوزر الذي يكون هو المسؤول الرئيس عنه، إذ تجرّد مؤخرته، بالمعنى القيمي، وتلحق بها، ومن جهة أخرى، وبسبب ما أثرته، لا يمكن التعرض لكل هاتيك النقاط، وإنما أكون ملزماً بالاختيار، بالقدر الذي يكون موضوعي، جلياً، ولو في بعض من نقاطه التي تدرجه منطقياً في المنحى الاعتباري للموضوع عموماً، وليكون للنظرة الاجتهادية، ومن خلال أمثلة حسية، تاريخية، ومعايشة راهناً، المجال الأكثر حضوراً في الكتابة هنا.

أقول هذا، وفي متخيلي عنوان كتاب رولان بارت السابق الذكر (أسطوريات)، الذي يتضمن طائفة كبيرة من الموضوعات اليومية، في مجال المصارعة، والسلع الاستهلاكية، والأدب، والفن السينمائي وعالم السيارات... إلخ، فهذه في جملتها تعتبر اليوم أسطوريات المرحلة، كما لو أنه يريد القول بل هو يقول ذلك، من خلال التسمية، على أنها قابلة لأن تقرأ كنصوص أسطورية: دلالية، ومن وجهة نظر ثقافية، وهذه رؤية ثابتة، وفي الوقت ذاته، تشكل نقداً، لمن يقومون الأساطير السالفة، على أساس نقدي، أو خارج سياقها الاجتماعي، وهنا تكمن علة الموقف والمقارنة، إذ كما كان أسلافنا القدماء يعيشون حياتهم، ويفكرون بطريقة مختلفة عنا، لاختلاف واقعهم، هكذا نحن اليوم، وربما في الغد القريب، قد يأتي، ويسمي كل ما نعتبره نصوصاً أدبية، قبل غيرها، أساطير ليس إلا، وهذا يعني ضرورة التأني في مكاشفة مفهوم الكلمة، أو ما نداوله في ما بيننا.

مبتغاي من هذا القول التمهيدي هنا، هو أن ما سنتعرض له، مثل الذي توقفنا عنده، لا يتعد عن الأرضية الأسطورية، فقط في حالة واحدة، وهي أننا نقصد بذلك المزج بين ما هو واقعي وما هو متجاوز له (ومنذ متى، وفي أي مكان، ثمة حضور مطلق لعالم وحيد، هو واقعي محض، أو متخيّل محض)، فالواقع ذاته متعدد ومتنوع، وهو يتعدى كل ما يكتب عنه، وما يتجاوز البعد الخيالي المرتبط به، إنه واقع في الحالات كافة، والتسميات تأتي، بنيتة تحسن شروط التكيف، والقدرة على المعاشة، بأقل قدر ممكن المعاناة، واستيعاب المستجدات بسهولة أكثر.

ولعل المتعزّض له، محاط، مثلما هو مهور بما هو أسطوري، بالصيغة المتداولة كثيراً، كما لو أن ذلك، يظهر تفاوتاً، ويسمح بالمقاربة، والقدرة أكثر على التحليل، والتوازن الذاتي، وخصوصاً أكثر، حين يكون الحديث معنياً بأعمق ما ينتمي إلينا انتماء نوعياً، أو جنسانياً.

الرياضة: المؤخرة الواجب «دحلها»

لماذا «الرياضة» بداية، وما علاقة الرياضة بموضوعة المؤخرة قيمياً؟

لا أظن أن هناك من لا يهتم بالرياضة، أو على الأقل لا يلاحظ هذا الكم الكبير جداً من البرامج الرياضية، في مختلف القنوات الفضائية العربية والأجنبية، لا بل، ووجود هذا الكم الوافر واللافت من القنوات الخاصة بالرياضة، ومنها العربية، وهذا لم يتم، ولا يمكن أن يحدث بمحض المصادفة، إنما لأن ثمة بعداً (أسطورياً) يشعر المعنيين بأنهم يعيشون في واقع، يهدئ من روعهم، يطمئنهم، مثلما يشكل نوعاً من مقام الحكواتي (الذكوري العلامة)، وهو يُسكن مستمعيه في عالم، بالتأكيد، ليس هو العالم الذي يتحركون، كما يتنفسون، كما يفكرون، ويموتون فيه.

ثمة عولمة رياضة، كوسموبوليتية مستحدثة، تكون الرياضة علامتها الفارقة، من جهة صناعة النجوم سريعاً، لمن يريد، وفي أسرع وقت، عند بروز المواهب الجسدية الخاصة، أي المطلوبة، حيث (الرياضة على الشاشات أصبحت أبرز مجال النجومية)؛، وهي لحظة التدقيق فيها، تشكّل الجامع المشترك بين أمم وشعوب، بين أنظمة وجماعات مختلفة،

وتجسير الفجوات السياسية والاجتماعية وحتى الثقافية تاريخياً، في حالات كثيرة، وفي الوقت ذاته مغيبة للكثير من الحقائق^(١).

تكون الرياضة بمثابة الركن الرئيس هنا، لأنها ستأخذ الحيز الأكبر، في هذا الموضوع الفرعي، نظراً لانتشارها، وفي مجالات مختلفة، تشمل مختلف الحركات الجسدية وحتى الفكرية.

ولكن السبب الرئيس الذي حداني إلى هذا التقديم مبكراً، هو جانب العنت في الرياضي، مثلما هو البعد الأصولي في الرياضي، وعلى طريقته، وطريقة من يشدد عليه أهمية، وفي صناعته، وما وراء التحريك هذا من عناصر لا تُسمى، ولكن الأهم ضمناً، هو الموجه ذكورياً فيها، إذ بدءاً من أولى الحركات الرياضية، ومنذ القدم، بأساسياتها الاجتماعية، وصلتها بالعمل، وخاصيات اللعب، وبالحرّوب، وحاجة المجتمعات إلى أجساد سليمة، صحية، ضماناً لأمنها، والرهانات الاجتماعية، وكيفية إدارة الأنشطة الخاصة بالأفراد، والتحكم بالوقت^(٢)، يبدو عنصر الذكر، وبدقة مفهومية جنسانياً، تكون الذكورة هي الواسمة لمجمل هذه الكرة الأرضية التي تشغلها الرياضة هنا وهناك.

أقول هذا، وأنا أربط بين الرياضي (من يمارس الرياضة، ويمدح جسمانياً، من ناحية الصحة)، والرياضي الآخر (العالم الرياضي، المتميز في الرياضيات)، وأنا أحيل الكلمة إلى جذرها المعرفي، أي حين تكون المعرفة ذات نسب رياضياتي، ومنذ أيام أفلاطون، على الأقل، كما كان شعاره، بالنسبة لمن يريد تعلم الفلسفة، من جهة ربطها بالرياضيات، وهذه تقابل بالأجنبي (في الفرنسية والانكليزية وغيرهما)، بـ: mathématiques، وبما يعرف هنا، هو أن المعرفة، كمفردة، تقابل في اليونانية بـ: mathema، وهذا يبرز بعداً أساسياً في اللغة، لا بل وفي الثقافة المتشكلة، حيث المعرفة ترتد إلى ما هو رياضي (رياضياتي)، وما في الرياضيات من بعد سحري (إذا تذكرنا فيثاغورث، واعتباره الكون: عدداً ونغماً)، وكيف أن الرياضة، وهي الجامعة بين الحركة الجسدية المتوازنة والمدرسة، والحركة الذهنية المخططة والمنطقية طبعاً.

الألعاب الرياضية شأن رجالي، ذكوري المسار، والحركة الطويلة المدى، ارتبطت بالرجل في ظرف لاحق، تاريخياً، من جهة المطاردة البرية، وفي السباقات، كانت بدورها شأنًا

رجالياً، والألعاب الأولمبية (كما هو الأولمب، حيث يتربع الآلهة الذكور في المقدمة)، يتم التفنن الحركي، وتجمع الرياضة بين عنصرين حاملين للجسد: الخارج، حيث المظهر اللائق، والداخل: التوازن.

وكل أبطال الإغريق، كما هو ملحوظ في (الأوديسة والإلياذة)، هم رياضيون، كما هم الأبطال الرموز في مختلف الثقافات الأخرى، حتى اليوم، من خلال الأفلام التاريخية، بصورة خاصة.

ثمة مثالان جليان:

هرقل، الذي يجسد الفحولة الغربية، ومنذ القدم، حيث الغرب يتحدث عن فجر حضارته، وكما قدمته أفلام كثيرة، وهو يتغلب على كل شيء، وليس من عائق طبيعي أو بشري مغاير، يمكنه توقيفه، فهو رمز القوة، والنص الجسدي العصي على التفكير، إلا من قبل أهليه، مثلما أنه الرجل النموذج، في القوة المتكاملة، واللون الأمثل، والملاذ الآمن، والمخلص للآخرين، مثلما هو المهّدّد لمن يقف في وجهه، أو يحاول التفكير، بمعاداته. إنه الإنسان الكوني، العالمي بامتياز.

في المظهر الخارجي، يبرز هرقل صنو ذاته، نسخة لا تتكرر، وكل الرياضيين جاؤوا نسخاً عنه، ولكنهم لا يرتقون إلى مستواه، لأن الصورة مهما أبدعت، تكون ابتداءً، نقلاً عن أصل.

ثمة: العضلات المفتولة، الصدر البارز، كما لو أن تديين ضخمين قد تلاشيا في محيط صدره الواسع المرتفع قليلاً، والخصر المتجه إلى الداخل، علامة تمايز، ورمزاً لافتاً، لتأكيد ما هو فوق، علوي، بصفته الأس في الجسد، وضمور في الوركين، حيث ثمة انحناء، لتكون الحركة أخف، في المشي والركض، والوثب وأداء أي عمل يقوم، أو يكلف به، بينما يكون الفخذان متقابلين، ممتلئين قوة عضلية، مثلما هما متباعدان، صلبان، ليكونا القاعدة السفلية الداعمة للجسد المتقدم رياضياً، الجسد الموفور الصحة والقوة والرشاقة والحكمة بالمقابل.

في المشهد اللحمي المشكّل لجسد هرقل، ثمة نمذجة معمارية ملحوظة، تقاوم الزمن، كما

تقول الصورة، ويروي التاريخ المشبّع بالأسطورة، بطريقة بارتية، وهي ضرورة كبرى من ضرورات تركية الأجساد الحامية، والتي لا تؤثر فيها التقلبات المناخية، ولا حتى الرقى والتعاويد، لأن ثمة مناعة، مقاومة ذاتية مضادة، لكل ذلك المتراس الجسد الموحد، الجسد الذكري الفاره، بشدوّه الهضبتين، والدالتين على حضور القوة الذكورية، وعلو مكانتها صدرياً.

لا مؤخرة مرئية، كما لو أن هرقل النموذج المقدم، مولود بلا مؤخرة، اندفاعي، لا يخشى من يتعقبه، مؤثر في الآخرين، فكيف بالنساء، وما أكثرهم، النساء الغاية في الجمال، بلونهن الذهبي الأشقر، البارزات المؤخرة، رغم النحافة البادية في خصورهن، أعني رهافتها، حيث يتقابل الوركان الجليان بروزاً، والنهدان الكاعبان، ليرتقي الجمال الأنثوي، في توليفه الذكوري، إلى أعلى مدى اعتباري له، وفي الجانب الآخر، يبدو الجسد الأنثوي المقدم لهرقل هنا، ولما هو هرقلي، على سوية عالية، من ناحية الامتداد العمودي، بدءاً من رشاقة الساقين، بربلتيهما المكورتين والأسطوانيتين، والفخذين المشدودين المنسابين نحو الخلف، والبطن الضامر، على مستوى واحد، ليكون النهدان علامة استشارة أنثوية للطاقة الذكورية الكامنة.

هنا، وكما سنرى، يلتقي الكمال الجسماني، مع الجمال الأنثوي، إذ تكون المخطوطة والجديرة بحبه، والمتلاشية في حضنه ملكة جمال، ليكون الجمال بالذات، صنعة ذكورية تتجدد باستمرار.

طرزان: وجه ذكوري، عرفته السينما الغربية، أو ابتدعته، ابتكاراً كولونياً بامتياز، حداثه غربية استعمارية، في الغابات (الأفريقية تحديداً)، والمختلف بلونه وصوته، عن الأهليين، ولكنه المتضامن معهم، ضدّ على الذين يحاولون الإساءة إليهم، ومحاولة تدمير بيئتهم، ممثلاً الإنسان الفطري — الطبيعي، لأنه يتقدم غالباً، متحدتاً بلغة الحيوان المحلي، وهذا يتجاوب معه، وسط ذهول واستغراب كل من المحليين — الأهليين، السكان الأصليين، ومن دهموا المنطقة من الغرباء: الغربيين، والمتواطئين معهم محلياً، لشكل ذاكرة مكانية مستقبلية، ويكتسب الصيت الحسن، لكنه يمثل رمزياً، ذاكرة البيئة، واللغة الأكثر جدارة للاهتمام بها، إنه القادم أو المستقدم من الخارج أصلاً، ليكون داخل الداخل، وبرزخ وصل بين الداخل والخارج، حيث يكون أكثر معرفة بلغة المكان، مثلما ينال إعجاب أهل

المكان، والنجم المنشود ذكورياً، فالكلمة في الأصل تعني، كما هو متداول (رجل أبيض)، ويمكن أن يقال فيه، بصورة ما، ما قيل آنفاً في هرقل، مع اختلاف الأدوار، وظروف الزمان والمكان، ولكنه الجسد الرياضي: الذكوري، يتكرر بمواصفات، تهب الأبدية قيمة، وتمارس وصلاً بين السلف والخلف. وهذه هي الرسالة، التبشيرية جسدياً.

طرزان، في مقاومته الجسدية لتقلبات المكان، وصدافته اللافتة مع الطبيعة، كأنما الأخيرة، ترد عليه بمعروف مناسب، وهو إبرازه، أن يكون بالمؤخرة التي بالكاد تُرى، في خفته، وقدرته الهائلة، أكثر من الحيوان ذاته، كثيراً، في الانتقال، والتعربش بالأغصان، أو تسلقها، أو صنع الأدوات اللازمة، ببساطة نافذة، وهي ذاتها تجلو البعد الذكوري القويم والموجه فيه.

ليس من انقطاع في التاريخ، ليس من ماض وحاضر ومستقبل، فرسالة الجسد الكامل القوام، أو الأوصاف، هي رسالة فوق تاريخية، فوق زمنية، لأنها تختصر هذه الأبعاد، والجسد المرئي هنا، لا يبقِي للنظر مقاماً، لأنه يقول: أنى توجهت، يكن هذا الجسد الأمثل إزاءك، إنه قدوته.

على الصعيد الجنساني، تكون وفرة هائلة في العطاء، في الإيروسية التي توازي طاقته الأخرى، كماله الجسماني، إذ ليس من تناقض بين المظهر والجوهر، وهذا هو وجه آخر، تقيوي، محكم الصنعة، يلغي التأويل، لوضوحه في الحالات كافة، ومحاولة الارتقاء إلى القدوة، لا تتطلب الكثير من الجهد، ولكنه الجهد الذي يتطلب تماشياً مع النموذج، وليس أن يكون النموذج المختلف.

والمشكل يكمن هنا، في كيفية التعبير عن فضيلة الجسد المعروض، ومحاولة التمايز، لأن التحول إلى ذات النموذج، سقوط في هاويته، تعديم للهوية ذاتها، نفي للمفارقات المطلوبة والموجودة، مثلما أنه يشكل ضربة مميتة إلى الطبيعة نفسها، باعتبارها تنمذج هنا، وهي في غاية التنوع، وبالتالي فإن الذكورة الموصوفة هنا، ليست من فعل الطبيعة، وإنما جرى الاهتمام بأمرها، مثلما أن الجسد، أي جسد ليس في منجع البتة من وزر المؤخرة، من الخطيئة التاريخية التي تظالها، وهي أن يكون حاملها: الذكر، في مواجهتها، وليس في أن يكون متكرراً لأصولها الطبيعية، وأن ثمة تكويناً مختلفاً، في كل جسد، بالمعنى

الحيوي والثقافي، يوقع له بعيداً عن النمذجة، أي نمذجة، مثلما أن الجسد الأنثوي، وفي سياق المنافسة الموجهة مع الجسد السالف، مضروب على (قفاه) مرتين، مرة، لأنه مؤلف كمؤخرة مستتارة، ومرة أخرى، لأنه يصدق أنه هكذا حقيقة.

في الحالتين، نجد أن ثمة تداخلاً، لا بل وتكاملاً بين الاثنين، بين المعبر سلفاً ما، والمعتبر أنه خلف ما، حيث إن الأول يعيدنا إلى التاريخ المحسوس، والمقروء على الورق، إنما الذي يتجدد من خلال المزايا التي تتجاوز حدودها الزمانية والمكانية، كما هو المعطى الجسدي الفائت الوصفية، لكونه الرجل القادر على إنجاز أكثر المهام صعوبة، الحاضر عند الزوم، وللضرورة، والجامع بين سيماء المدينة بعالمها الأرضي وحتى المائي، وهو بعريه شبه الكامل، إنما الاستعراضي، أي في كونه يقدم عرضاً جسدياً، من خلال الماضي إلى الحاضر، وعلى أنه خطاب لمن كانوا، وما زالوا للسبب المذكور، مجددي روح الخطاب الإنسي، وسيماء الفضاء الواسع، لأنه المشهد المرئي، والفصح بقمومه، أي اللغة المقروءة غير المحتاجة إلى ترجمان ما، وحيث إن الثاني لا يستجيب للآخر فقط، بقدر ما يؤكد، رغم وجود الإزاحة المكانية (لأنه مصوّر بعيداً عن أهليه الأصليين، وعن مسقط رأسه)، فغنوانه صار كل مكان، واللامكان، كونياً تبدى هنا، وهو إذ يؤكد حقيقته التاريخية، فإنما يتلبس سيماء المكان الآخر، هنا، يكون روبنسون المستحدث، المعاصر، فهو ليس المعزول ضمن جزيرة، النائه، المقطوع عن العالم، إنما الواجب رؤيته، مبشّر بحقيقة انتمائه، من خلال سلوكه الحركي، صوته الذي يوصله بعالم الحيوان، وألفة الطبيعة ووعورتها التضاريسية، الجامع من جهته بين المكان الذي يشير إليه ضمناً، طالما أن الاسم لقب، اسم خرج من ذات المكان، أعني بذلك «طرزان»، الاسم: اللقب الذي يضحك الكثيرين، الصغار خصوصاً، في مغامرات لا تنتهي، لأنها تعم الطبيعة، المكان، مركز الحدث، والجوار، وبساطة، يفترض أن يصادق عليها، من جهة المضمون المقل فيها، ولكنها تستثير الضحك، السخرية، ضحك هو السخرية من هذا الجسد الضاح بالحرية، الصوت الذي يشكل لغته الاستثنائية، بين جهته المكانية: المثيروبولي النسب بالتأكيد، والطبيعة الغاية هذه المرة، ليكون تشديد على نزع السيطرة الطبيعية، المستوعب لغموض الغابة، للثقافة التي تكونها، والتي تنفك عقدتها على يديه حصراً، فهو النقيض لمسقط رأسه دلالياً، لكنه الموشوم لونا ودلالة، بذات المكان، والداعية بجسده العاري ذي الخفة الملحوظة، لينتهي فيه العالمان، على سبيل المصالحة، أو إخفاء للتناقضات: مسقط رأسه، ومحل موطن قدمه، طالما أن النهاية تبقية في واجهة الكاميرا: الحدث السينمائي، أي

الابتكار البصري، الجسدي الأكثر إغراء في تصريف الجسد أو تحريفه.

في هاتين الحالتين: نقطتي العلام، يمكن مواجهة تاريخ طويل، البحث عن صدى السلوك الجسدي، من خلال الثقافة. هناك، يونانياً، وكما تقول الآثار، المنحوتات، الرسوم الباقية، النصوص المدونة والمترجمة، الرياضة الحاملة حركةً، لكل ذلك، تراءى صور الجسد من الجهات كافة، للنظر فيها، وهي أكثر من كونها للعرض فقط، إنها للتعريف بما وراء انسيابية اللحم، وتمايز الأجساد، هذه التي انشغلت بممارسات رياضية مختلفة، شملت عملياً مجمل الرياضات الرئيسة المعروفة اليوم، ولكنها، في الأساس عنت بالجسد الممكن تفحصه، وهو يدور حول نفسه، ليتم التعرف إليه في تفاصيله، وليكون الحدث الذي يشار إليه، أو يسمى، حدثاً مأخوذاً عن طريق الجسد، كما هي العروض المسرحية، في الهواء الطلق، والثقافة المختلفة، إشارة إلى أنشطة اجتماعية في الأصل، ودون إخفاء ذلك الطابع الاختلافي بين جسد وجسد، عبر علاقات موسومة بالصدقة الخاصة، حيث ركزت عليها الفلسفة، بين ذكر وآخر، دفعاً بالأنثى إلى أن تكون في خانة أخرى، في الدرجة الثانية مقاماً، كما يقول التراتب الاجتماعي والسلطوي للأجساد، داخل الرياضة بالذات، ليكون الذكر اكتشاف الذكر، أن يكون معاين المؤخرة، حقيقته الخلفية، ما لا يعرفه إلا عن طريق مثيله^(٣)، وبالمقابل، تبرز النساء في قوامهن الرشيق، القوام المطلوب من وجهة نظر ذكورية، النساء هن، لا يتقدمن رياضياً، أي تكون الرياضة خانة احتوائية تصنيفية لهن، إلا على سبيل التندر، إذ إن التفرج على النساء، في الساحات المخصصة للرياضة، سواء أكانت أرضية، أم مائية، أم فضائية، يكون لاحقاً على ما هو ذكري، لأن الجسد المعرّف به رياضياً يقتصر على الذكر، والعبارة تستقرئ حقيقتها من الداخل، عندما يكون المعنى الدال، هو التالي: الرياضي هو الرشيق القُد، هو الذي يبرز من الأمام، والقادر على الإتيان بحركات منتظمة، على سباق المسافات بمرونة أكثر، وحتى في حال قيادة السيارات، وسباق الخيل... إلخ، يكون التوصيف ذكورياً، وكأن اعتبار المرأة رياضية، شطب على علامة سلبية فيها، ترك شاغر، وملئه بما هو ذكوري، لأن الحركة التي تبدى في كل الاتجاهات، وفي كل الأوقات ممارسة الذكر، ويعني هذا أن الأرضية المطلوبة هي ذكوريته، ولهذا فإن تباطؤ في حركة الرجل، أي ثاقل، أو ترهل، أو ضخامة جهة جسمية (التكرش، التهدل، اتصال الفخذين بالوركين، بسبب السمنة الملحوظة)، التثني، لسبب ما... إلخ، سرعان ما يستثير تعليقات كثيرة، لأن هذه الصفات قيدت على المرأة، ضد الأنثى، لأنها لصيقة السكون، أو الحركة البطيئة، وهذا

ما يمكن البحث فيه، في الأدبيات الاجتماعية، وفي حيثيات الأنشطة اليومية المختلفة.

والصور المختلفة، وفي وضعيات شتى، تلك التي تبرز جسد الرجل، ومن باب الدعاية، إما أن تكاشف فيه ما هو جانبي، ومن خلال نظرة مركزة، تدل على الثقة بالذات، على أن جسده هو مرآته الملحوظة، أو نظرة أمامية، تخفي وراءها، ما من شأنه اعتباره مجرد بُعد جسدي وحيد، هو البعد الأمامي، خلاف المرأة، إذ في الغالب، تقدّم بنظرة جانبية، لكن مع إظهار جانب ملحوظ من المؤخرة، أو من خلال الارتقاء بالمؤخرة، وكأنها ذائبة، أو ساكنة في الجزء الأكثر بروزاً.

نعم، وإذا كان (الجسد الكامل، الجسد الجميل، الجسد المشدود، الجسد المتناسق، الجسد النحيل، باختصار: الجسد المعبود)^(٤)، فإن هذا الجسد يحتفظ بمفارقاته، وعلى الصعيد الجنساني، وإن بدا الجسد الأنثوي، في طابعه الرياضي، محل إعجاب، ولكنه الإعجاب الذي يسلط الضوء على الجانب الذي يبقيه مفتوحاً للمشاهدة، للفرجة، كما هي مشتهيات الذكورة التاريخية.

إن عالم الرياضة، وهو وصف تعميمي، مفخخ، هو عالم الجسد الذي يتم اختياره، وتزكيته ليقوم بالأوصاف المدروسة، حيث الحركة تشملها، في ميادين متنوعة، تشدد على صلاحيته، للقيام بكل الأدوار، وهو يؤكد تفوقه، فذاذته النوعية، والنساء يتماهين مع الجسد المعروف، مع الجسد الرياضي، حيث من النادر أن يتصرف الذكر، ليكون ديكوراً مخملياً، أو وجهاً كرنفالياً تأكيداً على المكانة الاعتبارية للأنثى، بينما العكس هو الوارد أكثر، إذ ما أكثر اللواتي يشكل حسنات، يتم اختيارهن بدقة، وهن يتقدمن، حاملات الهدايا، أو الجوائز، لمن يكرمونهم، أو لمن يكرمون بطلات رياضة فائزات، وفي الحالتين، يكون حضور النساء، هو حضور اللذة البصرية المنتظرة، حضور الجسد الذي يشكل الوجه الخلفي غالباً للذكر، ومحقراً لقواه الحية.

عن ملكات الجمال

الآخرين؟ لماذا هذا الإقبال على انتخاب أجساد وفق مقاسات مطلوبة، في عروض الأزياء، ومن ثم في تقديم الإعلانات التلفزيونية، وحتى المصقات المتعلقة بسلع تجارية وسواها؟

هل الذكور يكرهون الجمال في ذواتهم، ويطلبونه في الأجساد الأخرى، تلك التي تكون من نوع مغاير: أنثوي؟ أي سياسة تكمن وراء هذه الفورة الاعتبارية، لقائمة المسابقات المتعددة المقامات، أو السمات، تلك الخاصة بسباق (ملكات الجمال)، وفي مختلف الحقول والميادين الاجتماعية؟

من ملكة جمال العالم/ الكون، إلى ملكة جمال الأرز، إلى ملكة جمال القطن، إلى ملكة جمال الحفل، أي حفل... إلخ، يكون الحدث عن الأنثى، عن الجسد الذي يتقدم بألوانه وأعرافه وانتماؤه، ووفق تقديرات عالمية منتظمة، ومحلية، توضع، من قبل أشخاص، هم ذكور، ومن الصعب على أي كان، معرفة طريقة الاختيار هنا، ولكن يبقى الشيء الوحيد، وهو أن الجسد الأنثوي، والموصوف بالجمال، يستجيب لرغبات ذكورية، جرى تمييزها، وأن أي حديث للرجل، للذكر هنا، في مقام الجمال، لا ينبغي التوقف عنده، وكأنه في غنى عن كل ما ينتمي إلى الجمال، كأن الجمال شأن ذكوري، من ناحية الانهماك بأمره، وليس في المسار الذي يكون هو حاملاً له، إذ ما أكثر الذكور الذين يمكن اعتبارهم غاية في الجمال، لا بل ينافسون نسبة معلومة من الإناث حتى في الرشاقة الجسدية، وحتى سن معينة، ورغم ذلك، تكون صفة الجمال ملغاة، لأن الأمر، ببساطة، هو لإبقاء الصفة هذه، أنثوية الطابع، بغية ترتيبها جسدياً، ويكون الذكر هو مستهلكها، حيث جماله داخلي، أي ثابت، وهي مفارقة!

والمفارقة تكمن هنا، في العلاقة المقامة بين الجسد الذي ينظر في أمره من الداخل، كما لو أن الجسد الذكري ممتلئ من الداخل، لا يمكن سبره، أو حملة، وأنه مكتف بذاته، للسبب الأنف الذكر، ولهذا، يكون الجدير بممارسة القيمومة على الجسد الآخر: الأنثوي، متلذذاً به، كما لو أن الجسد الأخير معطى ذكوري العلامة، وهو معرّف به هكذا، كما يقول سفر تكوينه الموجّه، أي حين تكون المرأة تالية على وجود الذكر، وليكون فيها متأملاً، ومستمتعاً، لا بل ولتزجية الوقت، ليعمل بوجوده المضاف، وجوده الخارجي، بينما الجسد الأنثوي يكون محل مساومات، محل مد وجزر، مثلما هو قابل

للتبدل من الداخل، ويمكن التأثير فيه، في داخله، وإن من السهل التعريف به، أو التعرف عليه، لأنه، بسهولة مخلوق لمخلوق، حسب الرواية التوراتية، لهذا يكون الفرع الذكري في الجسد الأنثوي، بمثابة الشاهد الذكري، أو العين الذكورية، على كل، أو أي تغير، أو تحول، أو تبديل، فيه، وما أكثره، وفي السياق الحكائي التاريخي، يظل هذا الجسد محكوماً بالسابق عليه، مداراً، منقاداً من الداخل، مثلما هو المحكوم بالقيمة الذكورية، رغم أن المتداول هو صعوبة، وربما استحالة التعرف إلى المرأة، باعتبارها لغزاً، وشبيهة: بالبحر في أعماقها، وكالليل من الداخل، أو تكوينها النفسي، ومن خلال غموضها، وطابعها الغمزي، جعلت الذكر السابق عليها كينونة حكاية، في حيرة من أمرها، وجاء تصويرها: آثارياً، وفي مختلف اللوحات، ومن خلال الجمال الذي يجلوها، إضافة إلى العمق الجمالي الذي أبرزت فيه، باستقراءات فنية من الداخل، ليتم التفاعل معها، أي الإقبال عليها، خلاف ما هو متردد عنها، وليس مفهوم الجمال الذي يشكل علامة فارقة لها، إلا لتحفيز الرغبة الذكورية، لتثبيت الجسد الأنثوي، وتحريك ميكانيزم اللذة باستمرار، من جسد واثق من ذاته، ممتلئ، يفيض حيوية، إلى جسد، ينتظر حشواً، أو ملئاً، أعني إخضاعه لتلك الرؤية التي تنتج من ثقافة أرنخ لها، تحصر المرأة في نطاق ضيق مرئي، يسهل النظر في أي تحول، أو مستجد، قد تندفع المرأة نفسياً إليه.

في السياق المرئي، والمقروء بالتوازي، لا تكون ملكات الجمال، إلا التلخيص الذكوري للجسد الأنثوي، وهو في أكثر تجلياته حيوية، أو عنفوان قوة، أي رغبة في الآخر، في المقابل، إذ يستحيل الجسد الموصوف بالجمال، جسدَ الواجهة ذات البعد الكريستالي، كما هو مقرر، ليكون ثمة انهماك بحقيقته المرسومة، وفي سن معينة، وهذا يضاعف من المهمة السلبية التي تخضع لاختبارِ عبرها، أي حين تكون في حالة المضاف، ومن ثم المحكومة من خلال هذه الحالة، ناقصة كينونة مكانة، والقابلة للتصنيف الزمني، وهو توضع تاريخي، وكأنها أقل شأنًا من عمرها الفعلي، إنه العمر الذي يخص الجمال الذي يحافظ من خلاله على رونق الجسد، طزاجته، غضاضة لحم الوجه، التماعة العين المصرة، نعومة ملمس الجلد، بضاضة اللحم القابل للملامسة، أو الفحص البصري، من خلال الحركة الكاشفة، للعلاقة العمرانية — إن جاز التعبير الهندسي — بين تمام الخطو في المكان، والمسافة الفاصلة بين مشط القدم، وربلة السابق، والركبة، ومن ثم كيفية تبلور لحم الفخذ، وامتشاقه صاعداً إلى الأعلى، ليأتي الردفان، محك الاختبار الأكثر دقة، وجانب التمرس فيه، كما لو أن الردفين هما الهدف، وراء كل هذا التخطيط

لمفهوم الجمال، وأن ما يعلو المؤخرة، هو استشراف أفق، قراءة مصير الجمال الملموس في الجسد المعروض للنظر، والذي يتشكل تقدير جماله اللحمي: لوناً ومزايا معينة، انطلاقاً من صراع هذا الجسد الملخص في المنطقة المحصورة، مع المحيط الخارجي، ومدى قدرته على تلقي المؤثرات الخارجية، وتحمل وطأة الرغبة النافذة، أو المقدرة، بامتياز ذكوري، في زمن محسوم.

ذلك ما يمكن ملاحظته، في مختلف المجالات والمناسبات، والعروض الفنية، أو الدعايات، وكيف أن الجسد المشار إليه، جارٍ وسمه، أو وشمه بعلامة اعتبارية مسبقاً، وقد يصعد الوشم المقدّر، من خلال فرصة سانحة، في وضع احتمالي ما، إلى مستوى قيمة قابلة للتسويق، من خلال إعلان، دعاية، وحتى مناسبة وطنية، أو من باب المفارقة النسبية.. إلخ، وليس هناك، ما هو أكثر من هذه المنابر التي تمكّن من النظر في طرائق، وحتى مناهج موضوعة، تخضع الجسد الأنثوي للاختبار المتعدد المراحل، إنما يبقى لمفهوم الجمال ذلك التركيب الهش، للقابل للعطب سريعاً، كما هي المؤخرة التي لا تبقى على حالها، مثلما أنها تعدم في الجسد الذي يحملها، كل تميز في الاسم، وعليه يكون التقدير، أو تأكيد الذات، كونها تناظر ذات الثقافة تنظر لذاتها من «الخلف»!

وما يمكن قوله، في هذا المقام، هو أن المسافة القائمة بين النظرة القيمية، أو الذوقية إلى الجمال الخاص بالجسد، وفي ذات النطاق اللحمي، عندما كانت الأنثى مثقلة باللحم، وخصوصاً: واجهة المؤخرة، وحركية الإثارة الذكورية، برؤية لحم منبسط، في دائرة مكانية، وتوجهه، لحظة التحرك المكاني، أو التبطؤ في الحركة، وما اجتازته من حقبة زمنية، والتغيرات الخاصة، وما بلغته المستجدات الطارئة، ذات الصلة بالموضوع الجنساني، حيث المؤخرة لا تقارن اليوم، بما كان عليه سالفاً، من ناحية المفارقة، لا يبعث على الاستغراب، إذ يكون الموقف السائد قيمياً، يمكن تلمسه، كما لو أن الزمن هو هو، نظراً لسكونية المعتقد الذكوري، إذ المتغير هو الكم، أما النوع فهو شبه ثابت، والعملية، تقضي إلى الداخل، إلى الصورة النمطية في المحمل، صورة الذكر الذي يتهدد المرأة، فيما لو أرادت التحول اللافت في النوعي، لأن المتابعة العينية، ذات المنحى التلصصي، أو الاختلاسي ضمناً، وهو ما يقرب من حافة الزنى البصري المتتابع، وأن يكون لها حضور مناسباتي، كرنفالي، واجهاتي، دعائي، إنما يمتع المسألة الثقافية أكثر هنا، بمعنى أن عتبة الرؤية الذكورية، وهي تتحرك، وتتخذ أكثر من موقع، لا تتخلّى عما اعتمدت توارثاً،

أي بإبقاء المؤخرة، في الواجهة، حيث اللغة تقول ذلك، والسلوك اليومي الفعلي، يشهد على ذلك أيضاً.

المؤخرة المحكومة بالفن

من الصورة الفوتوغرافية، إلى اللقطة الفنية، فالمشهد المسرحي، أو السينمائي، وفي السياق الحدائثي العلمي، مع فداذة طروحات الفيديوكليب، كما سنرى لاحقاً، وبظهور أجهزة تصوير في غاية التقانة، والفيديوات المنزلية، وحتى وجود إمكانات التصوير، والتلاعب بالصورة الملتقطة، والتصرف بها، في أكثر من وضعية، وإرسالها إلى أكثر من جهة، يبرز الفن، ككلمة، مقاوماً سلسلة من الفعاليات الحركية والقولية المنافسة، إلى حد الاستماتة، إنها في الوقت الذي وسعت حدود الفن، وعمقت مفهومه، استدرجته إلى الخارج، إلى ساحة أكثر وساعة، ومواجهة تحديات أكثر، وكيفية إمكانية التمايز، ليظل الجسد الداخل، أو المدخل به إلى نطاق الصورة، في مستوى الفن البصري والذوقي الأكثر قابلية للبقاء، لكن ذلك، لا يمكن أن يؤدي إلى غرض البصر، عن سياسة حقيقة الفن البصري هذا، وتحولات بنية اللوحة، وما تكونه معايير الفن، ومفهوم الأصالة ضمناً، ومغزى التجديد بالمقابل، لأن ثمة حضوراً متزايداً، وملحوظاً للجسد الأنثوي، أكثر من ذي قبل، وبنوع من المنافسة المتعددة المجالات، يكون من الصعب، إن لم يكن مستحيلاً، التقليل من فنة المؤخرة، أو وضع هذا الموقع الجسدي، إن جاز التعبير، جانباً، ولو لبعض الوقت، لأن ثمة ما يحسب له، وهو ضرورة حشد مؤثرات بصرية، ومراعاة العلاقة بين الصورة المرسل (عبر اللوحة الفنية، والمشهد السينمائي وسواه)، والقارئ، أو المشاهد، أو المتفرج، كما لو أن العين (العين الذكورية)، قد زادت إدماناً على مشاهدة المستثير في الجسد الأنثوي هذا، الجسد الذي يعاد إنتاجه، وفق المؤثرات الأكثر قابلية للتجاوب معه متعباً!

لقد تحدثت، كما نوهت سابقاً، عن الشبق، وتداعياته، عن نظام خطابه المتحول، أو المتغير، بحسب متحولات الحدث الزمكاني، والطابع التجديدي، أو المؤثرات المختلفة للشخص، والمجالات التي يمكن هذا الشبق التجلي، أو التعريف بمزاياه، وامتداداته الحسية والثقافية كذلك، أو في اللغة والسلوك الحركي، والأثر المرئي واللوحة الفنية، وذلك، في كتابي السالف الذكر (الشبق المحرم)، وعن الجسد عارياً، في (ما تريد العين بثه)^(٥)،

حيث حاولت قراءة أبعاد مختلفة للأثر الفني، من خلال موضوعة الشبق، في سياقات تاريخية مختلفة، حتى العصر الحديث.

هنا، لن أكرر ما ذكرته: أمثلة وتحليلاً هناك، بقدر ما أحيل القارئ إليها، ولو من باب المقارنة، لكون الموضوع مختلفاً من زاوية النظرة الاعتبارية، لأن الجسد مطروح للرؤية، مثلاً هو مقدّم للمكاشفة، من جهة المؤخرة، وكيف تتقدم الجسد هذا، تتجاوزته، تملوه، أو تكون دونه، تتعم عليه، أو تشير إليه قليلاً أو كثيراً، أو تلغيه، من خلال علاقات تناسب، تتحدد من داخل الأثر المرئي والمقروء، وحيث لا يمكن إطلاقاً وضع المؤخرة، كرمز، وكقيمة، في نطاق مجموعة مكونات الجسد، وإبقاؤها في مكانها الطبيعي، بقدر ما تكون خاضعة لسياسة زحزحة مكانية، انزياحية، بحكم التفاوت بين مكونات الجسد، ونوعيته، في المرتقى الثقافي المجتمعي، وضمن ما يسمى الثقافة العالمة، الثقافة المقروءة، والمتداولة هنا وهناك، والثقافة الشعبية تلك التي يمكن الاتصال بها، والتعرف إلى نظامها التداولي الخاص، مختلفاً عن نظام سابقتها، حتى من ناحية التقويم، لأن الأشخاص يختلفون، والعالم الذي يعتبر مختلفاً بدوره يساهم في تثبيت هذه الحدود الفاصلة بصورة ما، وتلوينها، وربما كان ما طرحته، يمس هذا الجانب أكثر، وهو من جهته يمتد كثيراً في عمق الآخر، لأنه يقال حركة، مثلاً يمكن متابعته شفاهة، وليس قراءة، حتى لدى نسبة كبيرة ممن يظهرون أنفة، وتعالياً على موضوعات كهذه، بينما في أمكنة وأوضاع خاصة، لا يتوانون عن قول أي شيء، يمكن التحفظ عليه، أو حتى تجسيده سلوكياً، وفي المنحى الجنساني.

أشير إلى الأمثلة التي ذكرت، من باب النظر المختلف إليها، ولتوسيع حدود الجاري التكتّم عليه، ليكون أكثر عرضة للنظر، للمكاشفة، ولتجسير الهوة أكثر بالمقابل، بين الثقافتين.

لقد كان هناك ذكر لتمائيل، أو منحوتات حجرية، تمثل أجساداً عارية، لرجال ونساء، وأنا أحاول مقاربتها نقدياً، قراءة الرسالة الحسية في كل منها، ولو باختصار، غير أنني هنا، أشدد على أن تلك الأمثلة، هي ومثيلاتها^(٦)، تطرح قضية الجنسانية، صراحة، وضمناً، مثلاً تستثير المعني بها، بنوع من العفوية، وهذه تتحرك في محيط ثقافي يؤهل لذلك، وبنوع من التحدي، لمن لا يريد مواجهة مع الذات، واستنطاقاً متتابعاً لها،

بالطريقة هذه، ومهما كان الخلاف أو الاختلاف، فإن توزع الآثار المرئية، حيث يجلوها الأسطقس الحجري، هو توزع ثقافي، تاريخي، فني، معتقدي، والمنطقة الوسطى جسدياً، لم يُخَلَّ في أمر إظهارها تفاوتياً، إن الحجر شاهد تاريخ، لا يفقد شهادته، لا يموت، أو لا يُقضى عليه، لأن مادته تمكنه من الاستمرارية، إلا إذا تم تحطيمه، وما ينقله إلى المشاهد، هو مجتمعه، هو الوجه النافذ في المؤخرة، هو التعرف بالذکر أمامياً (عودة إلى ذات النقطة المذكورة أكثر من مرة)، فالذكر يواجه (من الوجه)، ينظر أمامه، يحدّق في من يقف أمامه، يعرض «بضاعته»، أو يستعرض ذكورته، بنوع من الثبات، أو يُري جانبه الأمامي، وهو متنبه إلى جهة أخرى، كما لو أنه واثق من نفسه، كما تعلّمه الثقافة الداعمة ذلك، بحيث يصعب أو يستحيل مد النظر إلى الأمام، أكثر من الواجهة الأمامية التي يتراعى فيها، في فضائها جسده الأمامي البعد، ونادراً ما تستثير المنطقة المسّاة هذه مخيلة المتفرج، للانتقال إلى الخلف، لأن الماثور هو المرئي، وكون المرئي هنا، ميلاً محيط العين، ويث مؤثره البصري كثيراً، كما لو أنه يلخص تاريخاً ثقافياً كاملاً، وإن كنا ذكرنا، وما يخص (متعة الغلمان)، أو حتى (المتعة المتبادلة بين الأصدقاء)، في المجتمع اليوناني خصوصاً، كيف يحضر الجنس الأحادي الهوية، حيث يمنع التفكير بسواه، باستعادة أسطورة الذكر بدءاً تكوينياً للإنسان، وكأن في ذلك أكثر من إجراء عمدي، ولتأكيد حقيقة، وهي أن المرئي أمامياً، يسد منافذ الرؤية، أن اللقاء المتعي الجنسي الطابع بالتأكيد، يتجاوز حدود (الداخل)، عندما يحل طرف محل الأنثى، والآخر يقوم بدور الذكر، أنه يزيح الجسد الطبيعي، الممكنة رؤيته، ليكون في الواجهة جسد آخر، يمتع، ولا يفصح عن حقيقته المبتدعة، لكون المؤخرة، كواليسية، إن جاز التعبير، مقصية مباشرة عن رمى النظر، وحتى في نطاق اللغة المستعملة، يكون البحث في المتعة، كما لو أنه غير متصل بما تم ذكره.

هذا وجه من وجوه المخاللة التاريخية الكبرى، من خلال ابتكار فن بصري، كما هو الفن القولي، يلبي حاجة الجسد الذكوري، وأرستقراطيته القائمة على التمايز الحدي، بسهولة لافتة!

بالمقابل، لا تخطئ العين، ما هو ممتد في الجسد الأنثوي، هذا الجسد الذي لا يخفي بعده، وأحياناً: البعد الخلفي، لأن أياً منهما، يشد الآخر إليه، يستعرضه، لا بل يشير إليه بصرياً.

هل يعني هذا وحدة المصير المشترك بين وجهي المرأة الجسديين: الخلف والأمام، أي المؤخرة والمقدمة؟ وذلك من خلال فعل الإبراز التي يتجاوز ظاهر الجسد!

ثمة لعب على الجسد الأنثوي، واللعب، كما هو الفن، كممارسة لعبية، محسوم كثيراً، بعلامته الفارقة الذكورية، لهذا، لا مناص، وبحكم السيطرة القيمة، أن يكون الخطاب الثقافي العالم والشعبي كذلك، كما هو الخطاب الفني ضمناً، سالكاً هذا المسلك، وأن تكون المؤخرة مقدّمة أكثر من مقابليتها، أو تكون هي المرئية، حتى لو بدت ملحقة بالجانب المرئي أمامياً (كما في لوحة «فينوس النائمة» لجورجوني)، فهذا يعني أن ثمة خطاباً يجب أن يسود، أن يستمر، أن يحدد علاقة المرأة بالذات، بجسدها، أن تكون الصورة المرئية، هي التي يجب أن تنتقل إليها الأنثى، أن تدرك أن حقيقتها هي في المنقول عنها، وكما يفترض فيها أن تكون، وفق المتطلب الذكوري.

هل ثمة عرض، استعراض فعلي، للجسد الأنثوي، في سياق المعاشة الفنية للواقع المرصود جنسانياً؟ هل يمكن التكهن، ولو نسبياً، لنظرة الفنان ذاته، إلى الأنثى، وموقفه من مؤخرته، حساسيته منها، محاولته الدؤوب في أن يظهر، ما هو جوهري فيه، وتنحية متتالية، لما يمكن مواجهته ظاهرياً، ومن خلال حياته اليومية، وعبر جسده، في نقاط استناد معروفة؟

قد لا يكون ممكناً التفكير هكذا، فالفن يطرح نفسه، يقدم خطابه البصري والروحي معاً، وما على الثقافة القائمة، والممكن التفكير فيه، إلا العمل، على مكاشفة حركية الفن المرئي، لعبة الألوان، رمزيتها، سياسة اللوحة، عبر مكوناتها، والحجم المعطى، وكذلك المتاح للرؤية، أو المشاهدة، حيث لا يكون التشبيه هو الخطاب المنجلي، أو التمثيل التصويري: النسخي (حتى الصورة الفوتوغرافية، لا تكون عملية نقل فعلية لأصاحبها، إنما هي نقل مؤثر جانبي، هي لقطة مستقاة، معلّم رؤيوي لحمي، لا يكون تليخياً لعموم الظاهر، فكيف بعموم الباطن، وهو متعدد ومتداخل بعوالمه؟)، إنما هو الموقف الفني، رؤية الفنان، هذه التي قد تتقدم على عصرها، أو تكون دونه، أو متحركة في نطاق نصابه الثقافي والمألوف، ولكنها القيمة الجمالية التي تتفاعل مع موضوعها، وتستجلي أبعادها النصية: داخل المرئي من اللحم، من الأكثر اعتباراً مرجعيةً، ولماذا يكون هكذا.

أن تكون المؤخرة، صيغة دورية متتالية، يتكرر فيها عود على بدء، طالما هي المرجع الرئيس كثيراً، صيغة استثناء ملحوظ تستهوي ريشة الفنان الذكر، حيث الريشة تتجاوز ماديتها، إذ عبر الحزمة اللينة، الشعرية أو الوبرية، أو غيرها، يتم امتصاص المادة اللونية، كما هي المادة الجصية أو الطينية، أو حتى الحجرية بين الأنامل التي تكون بمثابة الريشة، وهي ذاتها المادة التي تكون مجبولة بما هو أكثر من المادة الحيادية: الجمادية، إنما تكون أطياف، رؤى، طروحات متخيل، اجتماعية ووجدية، وتكون المؤخرة مأخوذة من تاريخ زمكاني، مسماة أو دون اسم، ولكنها تقدّم لتاريخ حي ولاحق، لتكون الأنثى منسوبة إلى ذات اللوحة، كبنوة يتم التحكم بها، مداراتها، لإخراجها من ذاتها التي تعنيها، إلى الذات الفنية، الثقافية طبعاً، وهذه تعني الفنان، بقدر ما تعني توضعاً ثقافياً، يمنح المرسوم صدقية، من خلال ترحيب بها، وهو ترحيب بالتصوّر عن الجسد الأنثوي، وأن تكون المؤخرة فاعلة تاريخ جنسانياً، أن يكون البعد الأمامي قليل الحضور، فلربما كان في هذا الإجراء، ما هو أكثر مما هو جنساني، رغم أن الجنساني ليس مجرد وضع جنسدي مستقل، يجلو العلاقة الحدودية بين جسد كل من الرجل والمرأة، أو الذكر والأنثى، إنما هو اجتماعي، تربوي، نفسي، وذلك عندما تمارس الذكورة أقصى درجات عنيتها الذكوري، استبدادها الدلالي، أبعد مما هو أخلاقي، عصامي المنزع، يجعل الأمام خلفاً، لئلا يُرى في الأمام ما هو أكثر من موضع الفرج، عضو الأنوثة، لأن ثمة امتداداً، يظهر جسد المرأة، يشكل أوضح، وهذا يدلي ببعض من الحقيقة المشتركة، من التذكير بنوع من التساوي بين الجنسين، حيث السيماء الأمامية تخضع لقراءة أكثر توازناً، وكون القدرة على العطاء النوعي وغيره، ممكنة الرؤية فيها، أما المؤخرة، فهي من جهة، تغمط الأنوثة الفعلية حقها، في التصريف والتعريف الجسديين، عندما تذكر المؤخرة، وهي في ضخامتها، باللا إنجابية، ومدى قابليتها على إمتاع الرجل: الذكر، لزمن طويل، رغم الإيحاء الزمن، حول أن ضخامة المؤخرة رمز دال على الخصوبة أكثر، ولكن الفن الذي يلهم، على طريقتة، كثيراً ما يفهم خلاف المستلهم، ومن جهة ثانية، تبقى الأنوثة في حاضرة الذكورة التاريخية، باعتبارها المدركة، وفق تقويمات محددة.

وربما كان في وسع الباحث المتمرس، أو أي مهتم، والناقد الشغوف بمعاينة حساسية العلاقات القائمة بين جسد وآخر، لا بل بالنسبة للطابع التوزيعي (الأوركستراي)، إن جاز الوصف، لعناصر الجسد الواحد، ذكراً أو أنثى، وكيف يعوّض عن الجسد الواحد، بجزء منه، ودلالة هذا الإيجاز، كيف ترسم العلاقة في عمق المسافة القيمية الفاصلة، بما

تطرقنا إليه، أن يوسّع حدود الرؤية الجمالية: الفنية الطابع، من خلال مجموعة الرسوم اللافنية، للفنان الإسباني بيكاسو، والمنشورة في كتاب (مسح الكائنات) لأوفيد^(٧)، حيث إن الجانب السردي البصري لهذه الرسوم المختلفة، أعني (اللوحات الفنية المبسطة والموحية)، تشكل قراءة لونية، من خلال حركية الخط المسحوب، والمملووب به، لتدوين أشكال، هي ما تصوره بيكاسو، مستعيداً مجداً أسطورياً، ملحمياً، مجتمعاً من الأفراد، لهم حاضرهم الفكري والأدبي والفني المختلف، ولتكون الرسوم هي رسوم بيكاسو، الأجساد المبسطة، والمرسومة، في الوقت ذاته، بحرفية عالية، تحويلاً للمقروء، إلى مرئي، كما أن المرئي، يدفع بالناظر إلى التمعن في المدوّن الذي بلغ عشرين قرناً، من جهة عمر الأثر الأدبي القيم، وهي الرسوم التي تحيي فينا، صدى ما كان، كما لو أنه في الجوار منا.

إن الأهم، في الرسوم، هو خطاب التمايز الجسدي، فالذكر ذكر والأنثى أنثى، والعمل، بالرسم على استلهام المؤخرة، أعني الإتيان بمؤخرة، مضى عليها زمن طويل، تنبض بمؤثرات شبقية، هو معايشة لثقافة لم تنقطع أواصر التواصل التاريخي والوجداني معها، فكل جسد مأخوذ بمؤخرته، وهكذا هي المرأة، ولكن من خلال المؤخرة هذه، تنبزي المقامات، والأدوار التي تقوم بها، أو تلك التي كانت تعنيها ذات يوم، فالحدود التي تشكلها، هي عنوان قوتها أفقياً وعمودياً!

إن المؤخرة المرسومة من بيكاسو، تمتد في المكان، تتمكن من النظر، تتعرش، مثلما تأخذ أكثر من شكل، ولكنها، مضموناً تستعيد النطفة المشكّلة لها، من حيث المضمون الفعلي.

ثمة خطوط، كما هي أوتار الموسيقى، تلك التي تجمع إليها الهواء، أو تحيل الهواء إلى مادة تشتغل عليه، عندنا ترن، لتمنح الهواء المجال اللاحق، لكي يدوم الصدى، ويوصل إلى الأذان الصوت المرغوب، والخطوط أوتار، وهي تتبدى في هيئة منحنيات، أو أشباه أفواه أو حزم تحتفظ بفراغات ضمنية. لكن صوراً موحية، واضحة، من خلال الخطوط الممتدة، المنحنية، المائلة، المتوترة، الضاحجة بالحياة الملعزة، تمنح زحف الخطوط، امتدادياً حدودياً، داخل اللحم، وما وراءه، خطوط تماس مع العالم الخارجي، وما يضمه العالم هذا، إلى الحركة الهاذية، خلف نقاط مراقبة، هندسية، بالنسبة للموقع الذي يلهم

بيكاسو، حيث كل جسد معهود بذاته النوعية.

التكوير، والتوسع القاعدي، البؤري، كما لو أن إحساساً، بنزع الخطوطية ذاتها، سمة الحراك الخطوطي، فيبدو الذكر في وضع معلّمة، والأنثى في وضع مفهمة، لأن الذكر يتبغى ضمّاً، أو مكاشفة، ويظهر اهتماماً، والأنثى، تبتغي توحداً مع الجسد، وانتشاراً في داخله، كما لو أن الفراغ القائم، يتبدى (تاوياً)، وهو يهب الملاء قيمته الكبرى. الفراغ كتجلّ أنثوي، لكنه يتحول وفق إقامة الذكر، لتأتي القراءة المكانية، مقلصة الحدود العميقة، ملحقة الأنثوي بالذكري...

ليس جسد «سيميله» الأسطوري (ص ٨١)، هو ما يتحدث، إنما المؤخرة المعرشة مكانياً، التّأصل الأنثوي بإخراج ذكوري، وحتى بالنسبة للساقين السميكتين، والفخذين الممتلئين لحماً مرصوصاً، دلالة الأنثى المرسومة، والجاري وضعها في وجهة التاريخ، والقاعدة تستقطب النظر كثيراً هنا، وهذا ما يمتد إلى لوحة (مينياس، ص ٩٣)، رغم أن مشهد إحداث الجانبي، يبقّي المؤخرة مستورة، من خلال حركية المنظور، كما هي حركية الجسد الجالس، والرجل تتخذ هيئة الرقم «٨» بالعربية الراهنة، فإن تجلي الفخذ ثنائياً، والأكثر من ذلك، الحضور اللافت للردف، وهو يجلو الخط الذي يفصل ما بين الفخذين، ويصل بأسفل العمود الفقري، إنما محاولة فنية، ولكنها، تعرّف بالذكرة التي تريد التنويه إلى المأثور الجسدي، رغم السمعة النسبية البادية، في الآخرين، ولكن الظاهرة، كما لو أنها تمثل كليتهما، وهن الثلاث، ينظرن في اتجاهات مختلفة، رغبة، في إبقاء نظر المتفرّج أكثر انسيابية، وربما جرأة في معاينة ما وراء الخطوط (الآئمة)!

وفي لوحة خطوطية أخرى، حيث يبرز (بيرسيوس، ص ١١٩)، لا يبدو أن المؤخرة رسيتم، لينظر في أمرها، ولا لكي تكون محل اهتمام ما، كما في المشهد الجسدي الأنثوي، لأن الجسد الضامر تقريباً، والمؤخرة المتحركة نحو الداخل، كما هو اتجاه الخطوط، كل ذلك يحقّق الناظر، على منح طاقته الإبصارية، ليحسن معاينة مساحة واسعة، من ذات الجسد، وعمّا تقول حركته.

هذا الحضور المؤخراتي العابر، يتبدى في لوحة (كيفالوس مع أبناء أياكوس الملك، ص ١٥١)، حيث كل منهم، يروم اتجاهاً مختلفاً بناظره، ولكن سياسة اللوحة، وكما هي

هيئة الأجساد مجتمعة، تفصح كثيراً، عن مكان ملتئم عليها، عن مؤخرة هي جزء من الجسد، من ناحية التناسب الحيوي، وهذا يُعد معتمق لسياسة اللحم، وتقدير حركته التي تستثير التفكير، وليس سواء أكثر.

أما العذراء (ديانيرا، ص ١٩٩)، وهي مع الفنطور، فهي ممتلئة لحماً، إنما هو ذا فيض اللحم المنحسر، المتموج، والمنتقل، بالتناوب البصري، إلى المركز الموسوم، وحول خط الفصل الأكثر استثارة للفضول، لتكون القيمة الجمالية، في مسبارها الخطوطي، واثبة إلى السطح، وفي الوقت نفسه، نداء لرغبة تتفجر، أو تنتظر مثيلتها، ذكورياً، لكون صيغة الرسم، وديانيرا، منهئة بعملها، كأنما تطالب الناظر في أن يستغفلها أكثر، أن (يستديرها).

إن أقل امتداد خطي، هو مجسد خطاب، خطاب، منبته اللحم الجسدي، وأن الجسد، الذي يطالب بمعرفته، لا يفشي سره المتوثب، وإنما يوزعه، من خلال إيماءة، ومضة حركية خط ما، ارتعاشة الخط المعاش لوهم الجسد، وهذا التصور، يقوم على فكرة محورية، تستعرض الجسد المذكور، والأنثوي نموذجاً، في المجال الأكثر قابلية، ليكون موضوع الذكر، محججاً، ربما، حيث الخطوط الموجزة تماماً، لجسد (سكيللا، ص ٢٩٣)، والمؤخرة في الواجهة البصرية، مؤخرة، من خالق فائق متسع، تبرز المساحة الفارغة، بالكثير من الملء الدلالي، أعني، تعزز فاعلية الحركة عند الرجل، ليدعم بما يرى، يقينه، بصدد ما تبلورت حوله ثقافته، الفائضة إيرونيكياً.

ولأن الفنان هو الأكثر اهتماماً بالجسد، لأنه بالجسد يحيا ويتحول ويتفكر لونياً، ويمتد في الوجود، تخيلياً، يتخذ الجسد، ومن خلال التمثيل الفني، ووفق معتقده، هذا التنوع في التجلي اللوني أو الخطي.

ففي جانب آخر، من الممارسة الفنية، تلك التي تحيل الوجود، في كليته الطبيعية والقيمية، إلى وجود علاقات، هي أرواح تنفس، إنما في مسارات، يدرك الفنان وحده، أي فذادة رؤية فيها.

ففي مشاهد فنية، تمثل الجسد العاري (جيورجوني، في «فينوس النائمة»، ورينوار، في «عارية»، ودافنشي، في «اليدا والبجعة»... إلخ^(٨))، يمكن ملاحظة الموضوع المؤثر،

موضوع الأنثى، الأنثى التي تشكل معلماً من المجهرية النافذة، في تكوين الفنان بالذات، حيث يمكن استشفاف حركيته، من خلال المسلك اليومي، وفي عالمه الفني الذي يلتحم فيه بذاته الفنية، وليس العري، أو التعرية، والجسد الأنثى، كما في الأمثلة السالفة، إلا المثال الحي، على الأنثى الحية، ومن مقام مغاير لما هي عليه حياتياً، إذ يودع فيه بعضاً مما يتصور، وتقولته رغبته، أي في اعتباره الأنثى، في السر، من جهة القابلية للإخصاب، حتى لو تجلت ذكورتها طافحة بحضورها، لأنه يمارس استيلاً مستمراً لصور كائنات، هي من بنات خياله، روحه، فيكون ميله إلى الأنثوي، نابعاً من طبيعة العمل الذي يقوم به، وهذه معضلة الذات التي تقوم بها شخصيته الفعلية، أي لحظة البدء برسم وجه أنثوي، أو جانب منه، أو جسد أنثوي، وفي وضعية منه، فهو لا ينسى أن يمنح الجسد الأنثوي، تلك النفحة الأنثوية المداد اللامرئي، للرسم، وربما لأنه، بالطريقة هذه، يستعيد توازنه، أي على أنه ذكر، لا بل على أنه مشبع بالشبقية، وليست الحركات التي تميزه مشياً، وحتى سكوناً، وطريقة تواصل مع محيطه الخارجي، إلا قيمة مستولدة، من ذات الأنثى، فالرسم في الجسد، هو طيف فنان، هو وجهة نظره في الجسد كنموذج مقترح، وإنما يصدد ما يلي الموضوع، في المضمر جنسانياً، وعندما يتلوى الجسد بين يديه، ويبحث عن علامته الفارقة، حين يمتد أو يستلقي في فراغ، يمتلئ تدريجياً، ليكون هو المحرك لكل المكونات الظاهرة، وما هي في وضع خفاء، وأعني بهذا: المؤخرة، التي تستثيره، لكونه في الفن، وحركة الريشة، ذلك الصياد السالف، العريق، والجسد طريح اللوحة، أو المتخيل، طريدته، وقد حاول تأييدها هكذا.

فأن تكون المرأة جليلة، أو مرئية مستلقية، أو مضطجعة، وتحت أنظار الآخرين، أو وهي نائمة، ولكنها مكشوفة بجسدها، إنما العملية، في خاصتها الإخراجية، منتجة الجسد ذكورياً، في ثقافة تدعم كل مساهمة مبدولة في هذا السياق التاريخي، الاجتماعي: الجنساني، لأن الجسد الذكر، بالكاد يعتبر مودلاً، مثلما بالكاد، يتركب معبراً لمعرفة ما يضمه صاحبه داخلياً، لأنه كاشف ما لديه، من خلال تنوع الحركات العائدة إليه، أما المرأة، فكما لو أنها تبني عالمها في الداخل، وأنها بقدر ما تكون ماثلة، في ذات المكان، ملتزمة المكان، بقدر ما تثير الريبة، وكأنها تمضي عميقاً، نحو مسارب وأنفاق، إلى الداخل المصمت، وذلك هو البعد الآخر الذي يحرض الرجل، على الربط بين وضعية الأنثى، وما يتم ربطه بها، وبحيث تكون المؤخرة مثار تساؤلات إثر ذلك.

وربما كان العربي في أساسه، صناعة ذكورية، تولها يعني الرجل، نتيجة مترتبة على سلسلة لامتناهية لمغامراته، واستقصاء لجوانب متداخلة في حياته، تلك التي تبرزه تروء العوالم، وأن العربي هذا، يسلك بالرجل ذلك الزاروب، أو الطريق الوعر، الذي يقابل المتصور عن المرأة، أعني الأنثى المتخيلة، البحث عما وراء المؤخرة، أي جسد تكون الواجهة الفعلية لها، ليكون كل تغيير، كل لمسة يد، باعتماد مادة، ثلاثية الأبعاد، أو ذات بعدين، تقولب المرأة جسداً، وفي أفضل الحالات ترتقي بها، إلى المستوى الذي تكون فيه رغبة الرجل متنبهة، في انتظارها.

وهذا ما يمكن تلمسه أكثر، عندما يدخل الفنان عالم الحَمَام، فالحمام مرتجع جسدي، بدني، صبر عالمًا رحمياً ما، أو تمثيلاً أنثوياً، قدّره الرجل، وكل ما يخص الحمام، يعود إلى المرأة: الأنثى، مثلما أنه يستمد منها، ما يعززها أنوثته، بمقاسات من الخارج، والفنان هو الذي يجد في عالم الحمام، مدى مفتوحاً لتهويماته، لنفث الريشة على يديه، أو محفزاً لتخيله في أن يمارس ترتيباً وتوضيباً وتركيباً لذات الجسد الأنثوي، في حالات أو وضعيات كثيرة.

وهذا ما يترجمه مسعى الفنان إلى أن يكون حكواتي الحَمَام، روائي عالمه مجسداً، حيث الجسد المستحم، جسد غُوري، ينحت تكوينه، مثلما يستولد عناصره المضافة إلى تكوينه المستحدث فنياً، والماء المنساب، أو الذي يغسل الجسد، هو وجه من وجوه التعميد، وتسميته بطريقة مختلفة، الماء يمرئي ما بعده، مثلما البخار وشاء السر الجامع بين حرارة الجسد المستيقظة في الداخل، وحرارة الماء، في الحمام، ومصدر الفتنة المتحققة في تداخلهما. إذًا، ثمة إغراء في دخول الحمام، نزع فتيل الأمان، لأهواء، ورغبات، وانفلات آمن، من جهة النظر، قدر المستطاع، وكل ذلك، يسمح بمقاربة تصويرية لروح الفنان، الذي يكونه الواحد منا، أو لما يعنينا جسدياً.

لهذا، فإن كلاً من (رينوار، وإدغار ديغا، وج. ب. دومينيك، وجان باباتيس سانترو وإل إم كوشيرو، ولفستروم، وباتريك لوكومت، ومحمود سعيد... إلخ)، حين ينهتسون بالجسد الحَمَامي، الجسد الأنثوي قبل سواه، وفي المحيط الخارجي، خارج دائرة الأمان المفترضة، فإنهم يقدمون وجهات نظر غنية، عن الأنثى المفترضة بالمقابل^(٩)، باعتبارها صنعة الذكر، وهي تستجيب، على صعيد التمثيل اللوني لرغبات الفنان، كما لو أن

مسحة الريشة، قبل سواها، لأنها تتضمن عالماً من التناثر والتكاثر في الشعيرات، هذه التي تقابل الشعيرات العصبية، وهي تتوحد وتتفرق، كأنما تداخل لعبة الغواية على يد الفنان بالذات، معتمدة تلك النعومة الموازية، والقدرة على ترك الأثر، كأنما ثمة نصيف، متروك، يتخذ هيئات، تعني، من بين ما تعني، تجريد الجسد من هيئته، وهو محمي بلباس ما، والتمشيط المرتكز عليه، من خلال الريشة هنا، والمادة المعتمدة، هو إعادة تربية الجسد، كما هو طبيعة، وفي كل هذه التهيؤات، يمارس الفنان نوعاً من الجذب الذاتي، الجذب التصوفي الخاص، مع ما يقوم به، واستناداً إلى الجسد المحلوم به، وهو طوع أمر متخيّله، وريشته، وليس في التعرض للمؤخرة، المؤخرة القادرة على الاستجابة الصامتة، والضاجّة بالأسرار، بتاريخ، لن يعاين، في الحد الأدنى، كما يجب، إلا توخي اللامسمى، إخضاع الجسد المتوثّب واقعاً لإرادة الفنان، الفنان الذكر، أي ذكوره التي تستغني كل هذه المناورات، أو الالتفاتات والمناوشات الصامتة، كما هي الإيحاءات الملعّزة، لتبيان الأكثر إثارة لها...

داخل الحمام، والذي تم بناؤه، بمتخيل ذكوري كذلك، وما يساعد على المزيد من تسمية ما هو دهاليزي مفتوح فيه، من خلال محتوياته، حيث يتبادل الأدوار كل من الماء والرغبة الصاعقة في مفعولها المدغدغ للأثوثة الرابضة على مقربة شديدة، من قشرته الجسدية، الأدمة الرقيقة، دون نسيان فاعلية الليفة، كتمرير آخر، يسترق ذات الجسد، ينبهه إلى لذة منتظرة، طالما ذلك وإيقاظ الجلد بمساماته، مفاعيل حيوية، مثلما المنشقة، وكذلك المرأة، تنويع للعناصر المؤازرة على نزع الجسد عن رصانته، إخراجه من عالم محروس، مؤمن عليه، إلى عالم، هو الجسد ذاته، لا يعود مدركاً لما يترتب على فعل الخروج بعريه، واستسلامه لأواليات الماء ومتابعاته.

بالمقابل، يمكن الحديث عن الرجل، عن العالم الحمامي الذي يستخف به الطرب، إذ يحل فيه، لأنه ذات العالم الذي يعنيه داخلياً وخارجاً، عالمه الذي يستهويه، مستأناً مؤخرته، وفي الوقت ذاته، مسترخياً، وسط العناصر المتداخلة، في الحمام، جسدياً، ولعله فيما يحاول التعريف به، لا يعدو أن يكون القليل القليل، مقارنة، بما هو مأثور عنه، في الجانب الآخر، وكأنه لا يحتاج إلى من يرسمه، لا ينبغي إخضاعه للنظر، في من يملكه، أو يريه في مشهد جانبي عاري، كما لو أن التعرية، ولو من خلال مثيل له، تجريد له من السر الذي يتبلسه، من جانب الهيبة التي يحاول التحرك بموجيها، وكأن الحمام، يقع في الخلف منه، أعني، حيث لا تكون مؤخرته مرئية!

أمثلة متباعدة، متقاربة:

سوف أحاول التوقف عند نماذج، من الممارسات الفنية، تلك التي تتعرض لموضوعات، تثير ما نحن بصدد، وهذه المحاولة، سعي إلى توسيع دائرة الجسد، هذا الذي يتلبسنا، مثلما يحكمنا، من خلال ما يتردد حوله، ونحن سكناه، أو مسكونون به، واعتماداً عليه، تتنوع طرق العيش، لكن المفارقة تكمن في الطرق هذه، في الموقف المتحرك من المؤخرة بالذات، وكيفية النظر إليها.

إنه الفن مجدداً، خلاص الجسد، وجلابه، مثلما هو جلابه المفصل بمقاييس رموزه، أولي أمره، والذين يسعون دائماً إلى نزع المسافة بين المرئي واللامرئي فيه، مثلما يفتنون الرؤية، من خلال التحكم بالمسافة بين الأشياء، العناصر، بين السماء والأرض، لأن ليس في وسع أي كان، أو أي شيء، أن يفلت من الفيوض الإشعاعية النافذة للمأخوذين باسمه، ولهذا، يمكن تعميق هذا الجانب من خلالهم، الذي من شأنه، أن يضفي قيمة جمالية أكثر على ذلك، طالما أننا نندفع أمام مؤخرتنا، نعيشها، وقد حررت، بصياغات شتى، وأنها تلاحقنا، مثلما أنها ملاحقة.

الطفل في مواجهة مؤخرته

قليلة هي الصور التي ترسم الطفل، ويمكن النظر إليه من خلال مؤخرته، مثلما أن الطفل موضوعاً للنظر، وبذات الطريقة التي يكون عليها وضع كل من الرجل والمرأة، يكاد يفتقر إلى بنية قاعدة، تبرر وجود اهتمام قاعدي بالمقابل، بالطفل، وما يمكن تلمسه ثقافياً في مؤخرته.

الحديث هنا، عن جسد الطفل، وهو بادي البدانة، أو خلافه، كما في حال صور، هي لوحات فنية، تتخيل جسد المسيح، وقديسين آخرين، وأطفال عديدين، وفي وضعيات شتى، لا يمكن مساواته بالحديث في أي بند آخر، يخص الجسد الذي يعيننا أمره، الجسد الناظر بمؤهلاته الحيوية، أو بوضوح أعضائه وتمايزها، تبعاً للموقف الذي يتحدد في هذا المقام.

فما يتخلل جسد الطفل، هو جسد الناظر، الناضج، جسد الغير، حيث مؤخرة الطفل لا تصلح للنمذجة، بذات النظرة الاعتبارية، أو الجمالية المفترضة، لكل من المرأة أولاً، فالرجل تالياً.

إن وضع مؤخرة امرأة مباشرة، أو محاولة تخيلها حقيقةً، من خلال ما يكسوها من ثياب، أو مؤخرة رجل، أو ذكر ناضج، وهذه حالة قليلة جداً، وفقاً لسلطة المبدأ الذكوري النافذة في الثقافة عامة، والجنسانية خاصة، هو وضع ثقافي بدوره، وتشريح لثقافة، أو مثلما هو إطرء لثقافة نوعية، أو استنطاق قيمي ما لها، مثلما هو جمالي يتحدد على قاعدة مجتمعية، قاعدة الذوق المحكومة بجملة الأعراف التي تصنف الجسد البشري، بأعضائه، وقيمة كل عضو، بحسب التقدير الخاص، والمتداول، والمؤخرة بدورها، تكون ناضجة، قابلة لأن تُستنطق أو تستنطق، إذ كل حركة، هي رعشة خطاب (بالمعنى الحيوي)، ومؤخرة الطفل، غير قابلة لأن تكون موضوعاً استنطاقياً، إلا في اعتبارها مادة يُعمل عليها، كما في الآثار المتبقية، إذ إن رؤية مؤخرة طفل عارية، لا تستثير أياً كان، وحتى سن معينة، لأن الجسد هنا، لم يبلغ الحد الذي يُنظر في أمره، إذ يودع الجسد بعضاً، على الأقل، من أفانيته، للمؤخرة، إغراء، أو إثراء تصورات، في ما يتضمنه الجسد قيمةً جمالية، وغيرها، على أن تلك الحركة أكثر من كونها طبيعية، أي مقصودة، أي لها مغزى، إن أقصى ما يمكن قوله، هو أن مؤخرة الطفل تصلح موضوعاً للتأمل، وليس لاستفزاز ما، حيث التغيرات الجنسية، لن يتأهل، ليشير هاجس الجنسية، أو البعد الرمزي في ذلك.

وربما كان في الحديث عن مؤخرة، محاولة لتمييز المفارقات، لاستئصال ما هو عدائي، حينئذٍ إلى وضع اجتماعي، لا يُخشى فيه من المؤخرة، في وضعياتها المختلفة، لأن الجسد، لا يبرز ديناميتياً، أو موقوتاً، بما يحمله أو يحتمل من رهانات، ومساومات، تعمُ الجسد، أو تسخره دلالةً، وأكثر ما يمكن البتّ فيه، هو مدى تجسيد الطفولي، القيمة المرغوبة، والمعطاة للطفل عبر جسده، وكواجهة اجتماعية في بعض الحالات، عندما تكون السمينة، سيما صحة، والأهوال نقبضها، كما هي الصور التي تصدمنا هنا وهناك، إشارة إلى البؤس أو الفقر والمرض بأمكنته ومواقعه.

ليوناردو دافنشي وموناليزا»

ربما التعريف بدافنشي، هو تقليل من شأنه، لأنه أشهر من أن يعرف! فهذا المتعدد المواهب، الذي عاش بين عامي ١٤٥٢ - ١٥١٩، برز مشرّح الجسد البشري، إذ كان يتماذج في كينونته العالم الفائض بالفضول الطبيعي، والفلكي على طريقته، في تفحص

ما يحوطه أرضاً وسماء، والفنان الذي يحيل الموجود إلى موجود آخر، هو كائنه، ابتكاره، مرجعه في السؤال عنه.

لا مجال للحديث مطولاً عنه، وكيف يبتكر موضوعاته الفنية، يعيش عصره ويتجاوزه، وينتفع في موضوعاته، مسكوناً بلغة المغامر في الطبيعة، ودراسة الأبعاد، عالماً رياضياً، وبخفة الفنان، في احتياز المكان، ومن فيه^(١٠)، أما اللوحة التي تكون موضوعنا الفرعي هنا، فهي، وكما أشير إليها (الموناليزا)، وما يمكن قوله، بهذا الصدد، يضاف إلى الكم الكبير مما وضع عنها، ولكن، لا بد من التنويه، أن قراءتي، وكما أعتقد، مغايرة تماماً، لما تقدم، لأنها، تتبني قراءة من خلال قراءة، ونفاذاً إلى ما وراء الابتسام، والهيئة، والزوي المضروب على الجسد.

ربما كان فرويد، مؤثراً هنا، في دراسته عنها من منظور التحليل النفسي^(١١)، ولكن لا بد من تجاوزه لاختلاف المنظور، رغم وجود متعة في قراءته عنها، وحسي أن أستشهد بمثال شعري، من بين أمثلة شعرية كثيرة، تنير هذا الحيز الجمالي، لما نويل ما تشادو:

تبتسم الموناليزا،

وتطل البسمة فوق قرون تنزلق وتهوى

تنظر في أنفسنا أيضاً،

والبسمة تبقى ما بقي العمر

(حتى لو لم تثبت شيئاً)

تبتسم الجيو كندا

أي فرحة،

أي أرض للأحلام الحلوة

تسكب فيها النشوة؟^(١٢)..

في النهاية، كما في البداية، تبقى موناليزا، ويمضي كل من تحدّث عنها نقداً، تحليلاً،

شعراً، حاول منافستها فنياً، إنما السؤال الممكن طرحه، هو ما الذي يخفيه المرسوم في اللوحة؟

إن القيمة الجمالية، تكمن من جهة أبعديتها، في أن تخلق مواءمة، تنافساً لا ينتهي، وتناظراً بين أن يكون الشيء حاضراً وغائباً، كما هو الوجه العطوف والنظر شذراً، أن تكون أنت، ولست أنت.

تكاد الصورة تملأ نطاق الإطار، يكاد الرأس يتحرك، أن يكون أكبر من الجسد في نصفه العلوي المرسوم، أو أصغر، بحسب خاصية النظرة المتمعة، الجسد الذي يختفي وراء لباس لا يسمح برؤية ما وراءه، والابتسامة التي تلغي خاصية النوع، لأن الشعر لا يضمن تأكيداً، على أن ثمة تجنيساً مائزاً للوحة، مثلما أن (السيدة المبتسمة)، والعنوان نهّاب هواجس متعارضة، لا تعني أنها سيدة مبتسمة، لأن الاسم كثيراً ما يكون صنعة الفنان، أو المبدع، وإبداع ما يستأثر باهتمامه.

ثمة تعديم لأصل يمكن تثبيت نوعه، من خلال حكمة النظر، والوجه، واليدين اللتين تكادان تفترقان، وهما في وضعية تبدو خشوعية، وقد لا تكون هكذا. إنه التحدي الموجه لكل تفسير إذاً!

يبدأ الفضول من هنا، وهنا ينتهي، لأن تحديداً موقعياً، يربك النظرة في مداها، ويترك ما يمكن البحث فيه، وهو أن ثمة امتلاء للجسد باللحم، ثمة مؤخرة كبيرة، ولعل دافنشي، أراد من خلال هذا الإيحاء أن يعمّق لغزه الجسدي، أن يتوارى هو وراء الصورة المختارة، والمولفة، حيث تنوعت وجوه شخصياته، لرجال ونساء، وغيرهما، إنه تحدى بطريقته هذه، تاريخه الشخصي، دفع بالمعني إلى أن ينظر إلى الخلف، إلى ما هو عليه مسلياً، أن يمارس ازدواجية في الرسم، خلطاً تعمدياً بين الأشياء، كما هو الواقع المدروس عنده، حيرة العالم في عصره، كما هو قلق المثقف، وخوف الفنان مما كان يستجد في محيطه، فتبدو النصف غير المرسوم، مبليلاً أكثر للناسخ، وللمهتم بالموضوع، وهو يضع يده على خده تارة، أو تلمس أحد جانبيه، أو يحاول جس نبضه نفسياً، أو.... يلتفت إلى الراء مدققاً في امتداد مؤخرته، فيما إذا كانت مضاهية للصورة المتخيلة لمؤخرة الاسم - الحدث الفني (الموناليزا: الجوكندا)، ثمة مراوغة في تقديم اللقطة الفنية، حيث يقف

الناظر: المتفرج، المدقق، وتكون الصورة مأخوذة باتجاهه، لا يمكن أن يكون هو اتجاه الناظر، ولا في محيط تصويره، وأي تفكير، أو شعور، أو وضع نفسي ما، يشغل اتجاه النظر ذاك، مثلما يحيل النظر إلى علامة استشهادية، بقيمة غير مدركة، ونظام خطاب معتم عليه!

أي جسد رياضي، طبيعي، نوعي (جنسانياً)، يتحرك بمشاعر جنسانية، وراء الثوب اللاتفت بلون لا يمكن التحكم بمؤثراته، وهو ضارب، وفق إichاءات مباشرة، حيناً إلى السواد في بعض منه، وحيناً إلى الأخضر الداكن في بعض آخر، ويمتد نحو البني المضاء بنور مدهم للبدن، وهاتان بدورهما، لا تقلان تأثيراً، من ناحية المظهر الفاره، والنعمومة المتوقعة، فتكون صفة الأنثى هي الواسمة فعلاً، أي تكون موناليزا، هي موناليزا، وليس مجرد اسم، على قارعة الذاكرة، وملمح متفئ فيهما، لإرباك كل ما حاول، ويحاول الاهتداء إلى النسب النوعي للصورة، وجنسانيتها.

أين هو المشهد الفاعل في الجسد، كيف هو المشهد القياماتي المتتابع للجسد الذي يحار في أمره، إذ لا اتفاق ممكناً على طبيعته، ومدى جديته؟ أهو لغز دافنشي بالذات، لغزه الوحيد والأوحد، والذي أرادته ملخصاً لكل ما تفكره، وعمل في سبيله، وأودعه مضمار الفن المتعدد الموضوعات؟

إن اللقطة شبه الجانبية، تفعيل لذات اللغز، ونزع لكل صفة نوع ممكنة تقديراً، لتكون المؤخرة: العلامة القادرة على ترتيب موقع الجسد، انطلاقاً مما هو ثقافي، وبحسب النظرة، كما لو أن المؤخرة، هذه التي شغلت أنظار الكثيرين، وكانت المهاد النفسي والتخيلي، لبشر عاديين، وفنانين، ومن ذوي الذكورة العالية أيضاً، لا تستقر في موقعها، وأنها ارتضت أن تتوارى خلف النصف المرسوم، وهو النصف الذي — عادة — ما يكون مكيدة للجسد في عمومها، مؤامره على نصفه السفلي، على ذات المؤخرة، ربما استجابة لثقافة استمرت عصوراً، ولكن، هل في وسع الثقافة هذه، وفي المثال المذكور، أن تمنعنا، من تلمس خاصية المؤخرة هذه، في جنسانيتها؟

بالتأكيد، لو أن الفنان الإيطالي، رسم (موناليزا«») بكاملها، ب (كاملا««)، إن أردنا الذهاب مع فرويد، أو أردنا منحى آخر في مكاشفة حركية الصورة الملغزة، لو أن الجسد

الإنسي الكاسي كاملاً، لما كان الوضع كما هو عليه الآن، منذ بدأ الاهتمام يتصاعد ويتنوع بلوحته، لو أن الجسد رُسم طولياً واقفاً، وبدت المؤخرة، وهي تظهر ما يعرض بالجسد أكثر، ما يخفف من وطأة النظرة المحيرة، والابتسامة المبهمة، وحركة اليدين المثيرة للتساؤل، لكان في الوسع، الذهاب في مسار أكثر انتظاماً ووضوحاً، ولتت معانية المؤخرة، ومدى دلالتها، على نوع الجسد الظاهر.

لكن، لنبعد عن حساسية «لو» وفعلها الإغوائي والتهيي أحياناً، ولنحاول ممارسة مقاربة دلالية أكثر لمتخيل المؤخرة، وأي صلة لدافنشي بها، أعني بلوحته هذه التي تجاوزت تاريخها كثيراً.

في حدود الاحتمالات الكثيرة والمتنوعة، تظل المؤخرة هاجساً معرفياً، مثلما تشكل سؤال الباحث، ليس عن خاصية التنسيب، من جهة القيمة الرمزية، بينها وبين الجسد، داخل عصرها، وإنما عن خاصية النسب، وكيف يمكن تلمسها، كيف كان شعور الفنان وهو يرسمها. ترى ألم يودعها بعضاً من حساسيته تجاه مؤخرته، تلك التي تحدثت عن مكانة اجتماعية، عن تصور أخلاقي مركّز على الجسد، في النطاق الديني، ونظرة العلم وقذاك إليه؟

في رحابة الصدر، يكمن توجه حثيث نحو مؤخرة، أرادها دافنشي مخفية، بالشطب عليها، المؤخرة العصرية التي تكوّن مواجهة لعصره، وثقافته، لذاته، خوفه على الوضوح، مثلما هو رهايه من المكاشفة، والمواجهة المباشرة، اتخاذه للمرأة، وهي مؤلفة، لتكون حاملة للكثير مما كان يتفكره، ويضمّره داخلاً، ولم يتمكن من البوح به، أو إبرازه، كما يريد، حتى مماته، لتكون المؤخرة في جانب منها حالة استعصاء، عاشها، بالتصادم مع محيطه، مع ذات التربة التي عاشها، لم يكن يريد تسميتها، لكي يكون أكثر قدرة على المضي قدماً إلى الأمام، وهي الميزة الأكثر ظهوراً، لمن ينظر أمامه، مستحثاً خطاه، تاركاً الآخرين يتحركون في إثره، غير قادرين على معانية حقيقته، ألاّ يحيل السؤال عما يشغله إلى سؤال لا جواب فعلياً له، حيث يكون الجسد غير المثل على مؤخرة، لأن ثمة إلغاء مقصوداً للنصف السفلي، المؤخرة التي تدخل في عداد مجموعة التأويلات، أو التكهّنات، ولكنها المؤخرة التي تحسب على دافنشي، وهو يتحسس منها، ويريد بالمقابل طمس معالمها بزحزحتها تقديراً، وفي جانب آخر منها، حالة «استمنا» على صعيد

تأكيد الفحولة القلقة، فحولة الفنان المبتهج بنموذجه، وهو يعيش توحداً مع ذاته، قدرة على معاناة نسبه نوعاً، وضماناً لفاعليته الجسدية، وترفعاً عن مؤخرته تلك تثير تعليقات أو تساؤلات كثيرة، طالما أنه داخل في لعبة التكهّنات السالفة، أمامياً، بينما مؤخرته، بسبب أعراف رافقته منذ بدايته الأولى، فهي تشعّره بخطر ما، بوجود أنظار لا تتركه وشأنه، وحالة الاستمعاء المذكورة، الحاصلة في صمت، في خفاء متصوّر، لإبراز تيمة نضج رجولية معتبرة، ومن خلال العمر الممكن تقديره في الوجه المرسوم، دون بقية الجسم، أو المؤخرة المتوارية في الخلف، والشعور باشتهائه، دون المصارحة بتحديد هذا الاشتاء، عبر طبيعة النظرة المتلبسة بالحيرة تارة، وبالتشجيع الضمني على الحركة (الإثمية)، تارة أخرى، والتحفّظ على النظرة الاشتهائية تارة ثالثة، وهذه في جملتها، تترتب تقديرأ، على مدى احتفائه الضمني بذاته المقابلة في العمر الصاعد في أوانه البكري، وهو يحيل المشهد البصري إلى ما هو أنثوي، كما لو أن ذلك يمهله المزيد من الوقت، مثلما يتيح له توافر المزيد من الحيوية أو الطاقة، لمعايشة ما يشغله، حتى اللحظة الأخيرة من حياته، فتكون مؤخرته في حكم النفي، وفي جانب ثالث منها، تبرز المؤخرة صنعة آخرين، هؤلاء الذين شغلوه نفسياً كثيراً، وأنه بجعل الأنثى نموذجاً له، وهي في عمر، يشد إليه وثبة الجسد الشبوبي، وتجليه، وبالمقابل، ينشد إلى همود العاطفة الشبوبة، لأن ثمة تجاوزاً للمرحلة هذه، كما هو مقروء مرثياً أحياناً في الوجه المائل أمامنا، تكون الأنثى هذه أصححية رمزية، للقفز إلى الأمام، وبقاء الحيرة في طابعها الأنثوي، حيرة منفصلة عن مقامه، تكون المؤخرة المقدرة، في حكم الجاري البحث فيه، وقد حاول الكف عن موقعية المؤخرة هذه، إشارة ما، إلى أن خاصيته أبعد من أن تكون مؤخراتية، والذين يشغلون أنفسهم، في مجالات مختلفة، متعارضة الرغبات، إنما يحاولون حصر محيط المؤخرة هذه، تحديد جنسائيتها، ما إذا كان دافنشي العالم، الفنان، يمتلك مؤخرة ممكنة رؤيتها، وفق تقديرات، معطيات، مرجعيات، لا تحصى هنا.

ربما لهذا السبب، تظل مؤخرة دافنشي، توصيفاً: وضعاً قرائياً، يقابل وجه موناليزا ونوعه!

غريكو، في: المؤخرات الصعبة الرؤية

لماذا الفنان غريكو اليوناني الكريتي «١٥٤١ — ١٦٢١»؟ أي صلة تتبدى بينه وبين المؤخرة مفهوماً وقيمة؟ ما الذي يربطنا به، يحفزنا على الإشارة إليه، من خلال تنوع

موضوعاته، وما يميزه فنياً؟

ليس من صلة لافتة ظاهراً، سوى، في الكم الكبير من موضوعاته المعنوية، وهي التي تعرف به خارج حدوده المحلية أو الإقليمية: الكريستية تحديداً، واليونانية موطناً، تلك التي تخص الجانب الديني: المسيحي، تخص الاهتمامات الدينية، والتي يكون الجسد مسرحاً قوياً، لتلقي مؤثراته.

بداية، أشير إلى خلفه الكاتب المتعدد الاهتمامات، نيكوس كازانتزاكيس، وهو يورد في مستهل مذكراته، تلك التي تحمل اسمه (إنني أوقف ذاكرتي لأتذكر، أحشد حياتي من الهواء، وأضع نفسي كجندي أمام جنراله. لكي أكتب تقريراً إلى غريكو، ذلك أن غريكو معجون في التربة الكريستية ذاتها التي عجت، أنا، منها. وهو قادر على فهمي أكثر من مكافحي الماضي والحاضر كلهم. ألم يخلف الآثار الحمراء نفسها على الصخور؟) (١٣).

يلتقي هنا الفنان مع الكاتب الموهوب، يتداخل الاثنان، والآخر بدوره فنان اللغة، الوصف، الواقع المعاش، في الكثير من أعماله (زوربا، نموذجاً حياً)، لكن يبقى السؤال الآخر، والأهم: ما الذي اجتذب صاحب (زوربا، المسيح يُصلب من جديد، الحرية والموت... إلخ)، إلى سلفه التليد هنا؟

ثمة ما هو لافت، في حياة غريكو، باعتباره رسّام الوجوه الأكثر إغلاً في المأسوي، في مجاهدة الحياة، وتحمل الآلام، كما تقول الملامح، أي، كما تروي الأجساد من خلال لوحاته المختلفة (١٤).

المشاهد الدينية تشكل أحد أهم العناصر النافذة المفعول في التكوين النفسي والاجتماعي والثقافي والتربوي لغريكو، وذلك المفهوم الوجداني في التوحد مع المكان، ومن هنا كان سعي كازانتزاكيس إلى الارتحال الرمزي، الصعود بالمعنى الديني، الدلالي إليه، وكتاباته لا تخلو من هذه التوشّحات الدينية الموهجة للجسد، وثمة العديد العديد من اللوحات التي تمثل جانب المكابدة الواقعية، ومجاهدة النفس، وهي تجلو الجسد المنقصف نحو الداخل، الجسد البادي الهزال، أو النحافة اللافتة، واللامح الجلدية بعذابات ما وراء الجلد الرقيق الذي يغلف الوجه، مثلما هو الجلد المسترق الذي لا يخفي الأضلاع، من فرط

الهزال، إلى جانب لوحات أخرى، تشير إلى مدى تأصيل البعد الديني، في حياته، إنما في ذات المكان، ولجعله أكثر حيوية.

في هذا السياق يمكن التعرض لما وراء الملامح المرئية، الأجساد التي بالكاد تحمل نفسها، وهنا أشير إلى كيفية تبلور المؤخرة، ما للمؤخرة من جلاء المهمة الخفية، عندما يعرف بالجسد المحسوس، جسد الديني، الورع/ القديس، لترتقي المؤخرة إلى خطاب بصري عنيف بالمقابل.

ثمة ضمور للمؤخرة، جانب من الإهمال، ملموس بقوة، في المؤخرة التي تكاد تختفي، لأن الجسد المرسوم هو ذاته، معرض للحم لا يسوق، مشهد ليس لاستشارة العين الناطرة، من باب إبهاجها، وإنما لإخضاعها للمكاشفة، للنقد البنيوي، لأن المؤخرة تقول ما يتكتم عليه الفم، ما يحتاج عليه النظر الذي يستقرئ فضاء الوجه في اللوحة، أو الشرود الأسيف لوجه المرسوم، الفنان غريكو، لصيق بالمكان الذي يتضور فيه المعنيون بأمره جوعاً، وهو في ما يقوم به، يصعد بالوجه التي تعاني واقعها، لتكون شهود حق ما، مهذور تاريخياً، على أولي الواقع بالذات.

المؤخرة تكاد تنعدم، بقدر ما ينعدم الواقع الذي لا يستحق اهتماماً به، بقدر ما أن الذين يسوسونه، لا يستحقون قيمة تُذكر، لأن ليس من حافز معنوي، يلزم بالانفتاح عليه، ولكن ضربة الفنان الماكينة، تكمن في هذه النقطة، من خلال المؤخرة المرسومة، أو المقروءة في الجسد المهزول، بالنيل ممن يخالفون نظرتهم، كما لو أنهم متلاشون في ذات المؤخرة، وهي تدل على الديني، والديني، بمثل الهيئة المذكورة، لا تتضمن فتنة ما، للإقبال على الحياة، ومن باب التفاهة الكامنة في نفوس محتكرها، وفي الخطوة الثالثة، يكون مشهد المؤخرة النمذجة، معبراً لرؤية الجاري، أو المستجد في الحياة، إثر رؤية المفارقات، حيث إن الرؤية المباشرة للمؤخرة الهزيلة، تخوف الناظر، أكثر من السمينية، لأنها تذكر بما يهدد، بقوة مضادة، تنذر الناظر، بما لا ليس في مصلحته، وربما، في هذا الجانب، يمكن قراءة كازانتراكيس، أي رؤية مؤخرته بالتوازي.

كازانتراكيس كان غريكو حداثياً، وأظنه، كان يشهر مؤخرته في وجوه من تعرض لهم نقدياً.

ناجي العلي، ومؤخرة حنظلة

من المعنيين بأمر الفن الكاريكاتيري الذي أبدع فيه الفلسطيني الراحل ناجي العلي «ناجي حسن سليم العلي» ١٩٣٧ - ١٩٨٧، وفي الساحة السياسية العربية، حصراً، من تُرى يتمالك نفسه، ويتوازن، لحظة رؤيته لمؤخرة «بطله»: حنظلة؟ حنظلة المؤخرة المواجهة للوجوه التي يظهر أنها (تأخرت) عنده، كما لو أنها فقدت كامل قيمتها، لنستعيد هنا قول أحدهم (وجهه قفا)، في الحد الأدنى من الاعتبار، الوجه الذي يقابل بمؤخرة، لتكون هي الناطقة الأبلغ منه جمالاً!!

حنظلة البادي الصغر، وهي مفارقة المؤخرة اللاسعة، والوجه المعروض، القزم «صبي لا يتجاوز العاشرة من عمره»، كما هي رؤية أولي أمر السياسة عربياً، وبصدد القضية الفلسطينية، والمتعاملين معها، للشاهد الحي على ما يجري، وتهميشهم المروّع له، وهو الاسم الدال على حقيقته، مثلما هو الاسم المتضمن لما يهدد بمرارة ما يظّهره، ومن خلال مؤخرته «الوفحة»؟

ليس في مؤخرة حنظلة ما يستدعي تأويلاً جانبياً، وإنما ثمة نوع من التفكه، أو الطرافة، وفي نطاق السخرية، من خلال الدور الذي يقوم به، وهو دور مرسوم، بحرفية الفنان الكاريكاتيري الذي انتهى بيولوجياً: اغتيالاً في لندن، والذي خُلف وراءه أكثر من أربعين ألف رسم، عندما يضع المسؤولين في المواجهة، يحتملهم وزر الحاصل سلباً على أرض الواقع، وعلى الصعيد السياسي، ولكن بطريقة تضع النظام السياسي المحكوم، أو المستدعي للمحاكمة التاريخية، في مواجهة مع نفسه، كما هو خطاب المؤخرة، فالنظام المعني يصبح مداناً، وهو كذلك، لأنه جارٍ تقويمه، وإبراز أهميته، من جهة وضعية مؤخرة حنظلة، الاسم التاريخي. إن هذا النظام، أقل من أن يستحق التذكير به (وجهه قفا)، كما هو المثل العربي المعروف، وأن تدار المؤخرة لأحدهم، وكما هو مألوف في محيطنا الاجتماعي، فإنما يعني، وبسهولة، أنه أدنى مما يدخل في نطاق سقط المتاع، الفضلات المطروحة، من خلال سوء السمعة، وعندما يهيم حنظلة بالقراءة، ويدها معقودتان خلف ظهره، وثمة انحناء في ظهره، ومؤخرة بارزة نسبياً، فلكي يؤكد لأولي الأمر، ما هم غافلون عنه، أنهم في حكم المحيط القفوي، المؤخرة التي تنزع عنهم كل قيمة تاريخية، مثلما أن مكانة المؤخرة التي تقع خلف الجسم، هي في تلقي ما يجب طرحه خارجاً.

لكن الوضع القيمي، يحثنا على قراءة أكثر جسارة، وهي أن مؤخرة حنظلة، تعلق المعينين بما يجري، تستطقيهم، ومن يستهدفهم الفنان الموسوم في محيطه الواسع، والضيق كتفعيل اعتباري، إنما يشكل ذلك، على صعيد المعاش التاريخي، ترجمة دلالية لمجمل التحولات الاجتماعية والسياسية، والجدوى اللاتاريخية، لكل ما حاولوا القيام به، وأكدوا لا جدواهم.

تقف المؤخرة لهم بالمرصاد، مثلما تنبذ في منتهى البلاغة البصرية، ليس للإيقاع بهم، وتوتيرهم، وإنما للإدلاء بشهادة الفنان، وعلى طريقته، على أنه هو ذاته، قد رمى بهم وراء مؤخرته، أنه تعقّبهم، وكشف عن مجمل مؤخراتهم (كشف عن سوءاتهم)، وفي الحالة هذه، يغدو كشف السوء عملاً انقلابياً في تاريخ النظرة المباشرة، وعلى ما هو سائد، لأن ثمة دعوة إلى تجاوز هذه الوجوه المؤخراتية حقيقةً، ومكاشفة التعطيل الحاصل، ما عليه الوجوه التي لم تعد في حكم الاسم الممكن، وإنما الوجوه التي فقدت استحقاقها، في أن تستمر وجوهاً، وأن حنظلة ناجي العلي، طوال تاريخه المديد، والمؤنّد فنياً، يقوم على التجديد للمفهوم كأثر، كعلامة مفقّلة واقعاً، وقابل للمعاودة، بل مائل أمامنا، أي وهو مدير مؤخرته، إلى حيث يقوم الذين صاروا في مستوى ما لم يعد ممكناً التواصل معهم، ولهذا، كان اغتياله، محاولة، لنزع حنظلته، وإبعاده عن واجهة التاريخ الذي يعني مجمل المقهورين، أو المستبَد بهم سياسياً، وهذا ما لم يحدث لهم طبعاً.

وبوسع أي مهتم بما يجري عربياً، ومن داخل الصراع الدائر، أن يتلمس هذا الحراك البائس، وبالمقابل، في وسعه أن يبصر بجلاء، تلك الحركة الدائبة، لمؤخرة حنظلة البادية الصغر والخيفة حضور معني، وهي تجدد العهد لمبتكرها، في استمرارها، لتبقي المعينين بكل هذا الفساد السياسي وسواه، خارج التغطية التاريخية، أي في الحد الأدنى من الاعتبار التاريخي.

ناجي العلي، الذي لم «ينجُ بفعلته» القياماتية، وإنما كان ضحيتها، شهيد الموقف، إبقاء لتلك المؤخرة التاريخية، إذ حدّق بعينيه في مجمل ما يجري في محيطه العربي والفلسطيني، وقد استولد حنظلته: المؤخرة التي تعنيه، بعد هزيمة حزيران ١٩٦٧ الفظيعة بالفعل، وعلى صفحات جريدة (السياسة) الكويتية، إثر سلسلة اغتربات، منافية المتلاحقة، سنة ١٩٦٩، إنها مؤخرته «الموقرة» ذاتها، تلك التي قالت الكثير، في القليل المختصر،

خلاف مؤخرات رموز الهزيمة الرسمية والمجازية حتى في ما بعد اغتياله المريب، كما لو أنها الكاميرا الخفية، تلك التي تصوّر، ما يحيل أولي أمر السياسة هنا وهناك، إلى تحسس مؤخراتهم، وانخسافهم قيمياً.

ديانا المنزوعة المؤخرة

ما قضية «قصة» ديانا، إلهة الصيد المعروفة، مجدداً، ولماذا محاولة الحديث عنها مجدداً – أيضاً – في هذا المنحى؟ أي ارتباط لنا، بجسدها، وما هو مدوّن عنها، وهي الغريبة عنا، بأكثر من معنى؟

أولاً، إن ديانا التي تعتبر إلهة القمر والصيد والغابات عند الرومان، تكون لاحقة على الإلهة الأقدم في ذات المنصب (المكان)، أي أرتميس اليونانية، وكل واحدة تذكر بالأخرى أحياناً، وثانياً، لأن وجود امرأة وتكون إلهة للصيد تثير الريبة، وتستحث المعني على التساؤل، عما يخفيه هذا اللقب، أو تظهره المكانة هذه، في بانثيون الآلهة المذكور خصوصاً؟ (يذكر الباحث إديث هاملتون، ومن باب التعليق، اسمها، ضمناً، وهو يتحدث عن الأقدم: أرتميس، بقوله عن أنها «كانت سيدة الأشياء البرية: صيادة عند الآلهة. وهذه مهمة غريبة لامرأة»، مثلما يورد أخباراً عن سلوكها الدموي في بعض الحالات، ومن ذلك تعطشها للدماء أحياناً، وكيفية التضحية لها بعذراء جميلة (١٥)، وثالثاً، لأن ثمة صوراً تمثلها «أي ديانا هنا»، تبرزها، كما لو أنها رجل، وهذا مثار للتساؤل، ويكاد يشكل جواباً على هاملتون، حول استغرابه من وجود امرأة صيادة، بدعم من آلهة ذكور، وفي الوقت ذاته، فإن هذا الموقف، يعمق موضوعنا أكثر، مثلما يثريه كثير، إذ لا يعود الاسم، والتاريخ مانعاً لتعقب المشترك، في هذه المؤخرة البشرية الواحدة في النهاية.

ترى أي خطاب بصري، هو ثقافة فرعية تنتمي إلى ثقافة أكثر تنوعاً طبعاً، تتعلق بالصيغة التوافقية لتلك العلاقات القائمة في المجتمع: اليوناني – الروماني، وهي الصيغة التي تؤسس لحضور المرأة تالياً، على حضور الرجل، لأن ثمة تنازلات، ليس في الصفة المرئية فقط، وإنما لأن هذه تتبع العقد الممكن تخيله، عقد التواصل، حيث ظهور إلهة صيد في مجتمع ذكوري، مجتمع آلهة في المجمل، ليس سهلاً.

الاعتراف بوجود امرأة، في وظيفة مزدوجة: إلهة القمر والصيد، تأطير لموقعها، لكيفية النظر إلى جسدها، باعتبارها أنثى، كما هي شخصية أثينا النافذة بسلطانها، لكنها مطوقة بسلطة الذكر، والبعد الأنثوي في جسد ديانا هنا (وتكون أرتميس حاضرة)، هو الذي قرَّبها من القمر، فالقمر ليلي، متحوّل، قابل للزوال النسبي، أو التدريجي الحسي، رطب، ناقص الإنارة، كما هو مفهوم عنه، والأنثى ليست صفات، تكون مشتملة عليها، مثلما تكون محتجزة إياها في بوتقتها، للسبب ذاته، وفي الليل ثمة قابلية أكثر للصيد، ومع طلوع القمر خصوصاً.

لكن، أليس إسناد هذا المنصب إليها، هو من باب التحكم بها؟ فهي صارت بين الآلهة، وأُفقدت وظيفتها، حيث بقيت عذراء، وقيامها بدور الرجل، أو الذكر، في الصيد، يعني أن تفقد أو تُفقد في جسدها مظاهر تعرّف بها الأنثى، من خلال الاختلاف الجسدي (في الصدر، والوركين، أو الوركين، على الأقل)، وليس التعطش للدماء أحياناً، إلا لأنها تهتم بالصيد، وفي الصيد ثمة سفك دماء، وبين سفك الدماء التي تختصّ بها حيوانات الصيد، وتلك التضحية بقربان بشري (إذ تقدّم لها عذراء جميلة)، تناسباً مع مكانتها، والجمال الذي تحلّي به كالعادة، ثمة قرابة ملحوظة، وهي في القاسم المشترك الأكبر بينهما، فكل حالة هنا، تقضي إلى الأخرى، وثمة تبادل مواقع في بعض الحالات، حيث التضحية بفتاة عذراء «لأنها «أي الإلهة» في الأصل عذراء»، وهذا يجعلها على النقيض من بنات جنسها، قريبة من الذكور، فتكون أنثى بالاسم، في الغالب.

الصيد تحول في الأمكنة، أو تجوال وتطواف فيه، وفي أوقات محددة، معلومة، بحسب موسم الصيد، أو الوقت المتعلق بصيد حيوان معين، ولكن، في العموم، يظل الصياد خارج بيته، وإلهة الصيد باعتبارها امرأة، وتكون خارج البيت، شذوذ، خروج على القاعدة الذكورية، وهي ضرورة التزامها البقاء في البيت، فالخروج والتحرك والصيد صنعة رجالية، كما يؤكّد تاريخ متقدم، مقارنة بالتاريخ الطويل غير المدوّن، حيث نجد أنفسنا، إزاء عملية مقايضة، عقد مبرّم ذكوري المطلع والمرجع، تحمل المرأة هنا، علامة أنوثتها، ولكنها في حكم الإرجاء (أي التمتع الأنثوي بالحياة، الإنجاب، العيش مع بنات جنسها، وقد تكور في جسدها الوركين (المؤخرة)، وتقبّل جسمها التبدل، من خلال الحمل، وأدركت حقيقة الأمومة)، ولا شيء من ذلك.

إن امحاء الوركين، يعني سلخها القاعدي عما يصلها بنوعها، تعميق الجنسية فيها، والتعقيم عليها، كما هي بنية الثقافة التي تتحكم بالمؤخرة، بحسب المهمة المطلوبة، أو الموسومة.

ففي الوقت الذي يَغْضُ النظر عن المؤخرة، تكون هذه، في دور ثابت أو شبهه، وهو الذي يكفل للجسد الأنثوي كثيراً، ما يبقيه تمييزاً، أي دور المؤخرة المادي به، فالجسد المرسوم، هو في مجمله مولف، جسد ذكر، ولكن علامة الأنثى، هي التي ميزته، كما لو أن وضعاً مسخياً، يجعل الصورة ناطقة، ومؤلة، ليضمن الرجل: الذكر، ذلك الخوف من المؤخرة، وهي لا تثبت، لا تهدأ، في تأكيد الفتنة القابعة فيها، من جهة استقطاب الجنس المقابل، وكان وجود جيانا — أرتميس، هو وجود مخلوق ذكري «تركيباً» في مخلوق طبيعي، يُخْشَى من النظر في مؤخرته، وفي الحالة هذه وحدها، يمكن الرجل أن يمشي، وهو مطمئن على مؤخرته، لأن ليس هناك ما يخرجُه عن جادة الصواب، كما يعتقد، ما يززع ثقته بنفسه، كما هي الأنثى في صورتها الطبيعية، وما هذا التنوع في إظهار الجسد الأنثوي، خلقه الفني الطابع، وإعادة مستمرة له، وكأنه الوحيد القابل للتحول، والتحكم فيه، إلا مثلاً يحتذى، للنظر وإعادة النظر فيه، وكيف يتم تحريكه ذكورياً.

إذ ليس ما يخيف الذكر مثل خوفه على مؤخرته، طالما ثمة إزاحة مقصودة لها، هو خوف على تصوره الموجه عن ذاته، وجعل الأنثى مرادفاً مؤخراتياً كثيراً، لاستدامة التصور المذكور هذا!

فوتوغرافيات المؤخرة

في إشارة ذكية منه، يقول ريجيس دوبري، عن علاقة الديانات التوحيدية بالصورة (كل الديانات التوحيدية بطبيعتها معادية للصورة ومحاربة لها في بعض الأحيان، فالصورة في نظرها فائض زينة، وإيحائية في أحسن حالاتها، ودائماً خارج الجوهري)^(١٦).

في الإشارة الذكية هذه، تقوم سلسلة مفارقات، يكون الجسد مسرحها الحي أو المفتوح، وهو معرض الرهان، ومجال الديانات السالفة، حيث لا تنقطع تشكلاً، عما هو أرضي.

يكون السؤال المقابل، لما تقدم، هو: من أين تأتي، تتشكل، تنبع العداوة السئية الصيت تاريخياً؟

يأتي الجواب، كما هو المتضمن في صلب الديانات، إن ربيبة الديانات إزاء الصورة، هي أنها تقيم الديانات في الواجهة، تحصر الديانات ذاتها، في مواجهة المفهوم الذي كان، وما زال سبب وجودها، أي أن توجد، ولا توجد السبب الذي كان مرجعها في التكوين التاريخي. الصورة تقايض اللغة، واللغة تريد بعثرتها داخلها.

يتحول السؤال المذكور، إلى محفز لسؤال لاحق، وهو: ولماذا حالة العداء هذه؟ ما سره؟

وأظن أن الجواب الموازي، والكاشف لسرانية السؤال اللاحق، هو: لأن الجسد في جوهره الطبيعي، يقي حقيقته المادية، حقيقة تبتيه أرضياً، مثلما يرفض اصطلاحاً، يكون مقدمة للتعريف به، خارج النطاق الذي مهّد له، فهذا الجسد المحارب، وهو الذي يظل مرثياً من قبل ممثلي الديانات، وحتى الذين يعتبرون أرواحاً محلقة في أجواز الفضاء، حتى سدره المنتهى، ليس بالإمكان التعامل معه، محاسناته، أو مقارنته، أو معاشته، إلا وهو في صورته المادية، أي حيث يكون اللحم مغلفاً العظم، وحيث يكون العظم حامياً لما وراءه، ولكن الأهم، من كل ذلك، لأن الجسد الذي يطلب في حسيته، سرعان ما يتم نبذه، حتى لو كان في أوج بهائه، لأنه موصول بالمؤخرة، والمؤخرة هذه، ليست سبب نفور ممثلي الديانات تلك، وإنما المشكلة الكونية التي عليها، أو بسببها، صار هذا النفي عما هو سماوي، والمنفى المتحوّل، بطابعه الإلهي.

لا أحد يستطيع أن يقيم فصلاً بين الجسد الذي يراد محمولاً بالروح، وهي الأعطية النورانية المعتبرة، والجسد الذي يمكن لمسه مباشرة، وهو يذكر صاحبه بما هو دنيوي، مادي فعلاً.

كراهية الصورة، في الجسدي، هي كراهية المترتب على استمرار الجسد، وكيف أن الجسد ينخرط في كل الألعاب المتعة، أو الإلهائية تلك التي تبعد الجسد عما هو روحي فيه، وكأن المؤخرة الشغالة، طالما التفكير في المتع يستمر، وأن التفاوت في المنظور الاجتماعي، والتنافر والتباذ، كذلك، يظل حالة سائدة، ما دام ثمة دفع المتعيات، التي

تتوالى، أو تتقنطر إلى داخل الجسد، وأن العملية هذه، تبقي المؤخرة، في تواصل مستمر مع الأرضي، بطرح الفضلات.

في صلب الموضوع هذا، يحدث انقسام في الجسد، مثلما يتم احتكاره، من خلال مواقع القوة، وفي الوقت ذاته، يكون اللعب بمصير الجسد، وتقرير مصيره، والفرز بين جسد وآخر، انطلاقاً من دافقي القوة القائمة، من جهة الترادف أو التراصيف، أو في السير القفوي، وهكذا....!

ثمة من يتحرك باسم الديانات، ويدعوى إعلان الحرب الدائمة على الجسد، يبقي الآخرين في واجهته، مشدداً نظره على المؤخرة، وعدم رؤية المعني إلا من خلال المنظور المؤخراتي، دون أن تُسَمَح الفرصة للآخر، في أن يلتفت، أن يقابله بالمثل، حيث إعلان الحرب الدائمة، نوع من إعلان للجهاد المقدس، وأن أي تحرك، خارج الجاري تخطيطه، هو تشويش على مجمل العملية، ولبيلة لما يحدث، وفي ضوء ذلك، تظل المؤخرة خاضعة للتحكم، عن قرب أو عن بعد، وأن طبيعة بقاء المؤخرة في الموقع الحيوي، وضماً في الموقع المقدّر بحسب الشخص المعني، هي في حقيقة أمرها، لعب مواقع، ولم لا نقول: لعب مؤخرات؟ لأن ثمة مؤخرة، يمنَع رؤيتها، بدعوى قيمة روحانية، تتلبسها، ومؤخرة، يجب عدم التذكير بها، لأنها في مكانة تكاد تكون استثنائية، أي مؤخرة تعلقو، ولا يعلى عليها، وثمة مؤخرة، هي في موقع قابل للتحويل بأمرها، للتحويل من خلال ذات المكانة التي حدّدت لها، ومؤخرة، في معرض المناظرة، أو الملاحقة، انطلاقاً من الثقافة التي رسمت كل هاتيك الإحداثيات المتعلقة، بسيماء المؤخرة.

كما هو معروف، فإن المؤخرة، أي مؤخرة، تذكّر دائماً، وكلما تم تلفظها، بما لا يجب ذكره، وخصوصاً في مكان معين، يمنَع حتى ذكرها (أي المؤخرة نفسها)، فكيف بما تحيل إليه خارجاً هنا (ظاهراً) وداخلاً (في ما يطرحه البطن)؟ وأن فعل التذكير هو المرتبط مباشرة، بالحركة الحادثة في محيطها، والموقع الجهوي لها، وخضوع الجسد للمساومات، أو التقويمات، هو وجود بالقوة، وهذه تستدعي وجوداً تراتيبياً بالفعل، وما ينشد إلى الفعل هذا قولياً.

وليس ما ينحصر راهناً، وخصوصاً في العقود الممدودة الأخيرة، وبالنسبة للجسد، على

الصعيد التقني، أي تطور الأجهزة الفائقة التقنية، والتي يمكن تسخيرها في مجالات مختلفة، ولغايات لا تحصى، هي ذاتها تلك التي تذكر بالموقف من المؤخرة، ومن تكون حاملتها، أو يكون حاملها، من أي شريحة، أو حتى طائفة، أو مذهب، وفي أي دار، كما هو متداول هنا وهناك: دار السلم أم دار الحرب، وهل هي مؤخرة الصديق أم العدو أم الخصم، مؤخرة الرجل أم المرأة، وأي مرتبة لكل منهما، وفي أي عمر، وفي أي ظرف ومكان... إلخ، وما يتم الشعور البصري أو السمعي، مثلاً به، إلا التعبير الأكثر قوة، عن مقدار الرهانات التي تعقد مباشرة، على الجسد، وعلى المؤخرة الخاصة به، ولعبة التجيير فيها، حيث صور الفوتوغراف، وكما تعلمنا أجهزة التصوير، اليوم المرئية، القريبة منا، والبعيدة عنا، والمتحركة فينا، وحتى الخطرة علينا، نظراً لقدرتها على إظهار ما لا يرغب فيه، من جهة اللعب بتركيبة الجسد بالذات، وأرى أن المؤخرة، هذه التي قيل فيها الكثير، ما زال، في انتظارها الكثير الأكثر، بسبب حساسية موقعها جسدياً.

وكما رأينا سابقاً، فإن في التوليف الحكائي، كما هو الخرافي، والميثولوجي (وكلها ممتدة في البنية المعتبرة واقعية وتاريخية للصورة، تلك التي تمثل الجسد، أو يمثل عبرها أمام قضاء النظر النقدي) لا شيء يمكن أن يكون بمعزل عن مفهوم التجسيد، وطبيعة التحول أو اللاتبات في العلاقة بين مكوناته، وأخص بالذكر: المؤخرة، وكيف يمكن، من داخل بؤرة التوتر هذه، يمكن المهتم أن ينصب جسوراً، أو يقيم عتبات، لتعميق النظر، وكيفية الخوف أو التخوف من الجسد المنظور من الخلف، وأي حراك دلالي، قيمى، استنفاري، شؤمي، عدائي، مضمر في الخلف.

وربما كان ما قاله الفيلسوف الفرنسي ألان، من أن (الجسم الإنساني مقبرة الآلهة)^(١٧)، صحيحاً، وإلا ما شوهده هذا الإلحاح الحثيث على ضرورة محق الجسد، وبدقة أكثر، التقليل أكثر فأكثر من المؤخرة، وربطها بالدنيا، وكأن الحياة المعطاة هي الجسد، وأن الدنيا (من الدوني)، هي بمثابة المؤخرة، ولهذا، يكون الحذر، والترقب، من كل ما يمارس أو يقال، إزاء خطاب جسماني كهذا، وأن الخطاب هذا، وإن كان يمثل النوعين، جنسانياً، يظل في حرب مع نفسه، ومع الخارج، بالقدر الذي يضمن وجود قوى هائلة، خارقة، تكون خارج الجسد، هي إلهية تماماً، وأن كل حديث عن المؤخرة، هو في بعض أثير منه، استشارة نفور، أو كراهية من ذات المؤخرة.

هنا، تتجسد الروح في المتخيل، مثلما تستعيد أصلها الإلهي المفترض، وبالمقابل، فإن الروح هذه، تشهد، من داخل الثقافة التي تعنيها، على التفاوت القيمي لكل من الذكر والأنثى، حيث يكون اهتمام الرجل بالمرأة، استمراراً لتلك الذائقة الشهوية ذات المرجع الديوي، التي كانت المرأة الأولى سبباً لها، كما لو أن سعي الرجل إلى ملاحقة المرأة، وهو سعي ذكري، في أعقاب أنثاه، في حكم ما هو هو قدرتي، وبذلك، تتأكد الأصالة السلبية، والقاهرة لمفهوم الخطيئة، مثلما تكون الصورة التي يلعب عليها، هي في مبتدأها ومنتهاه، مسكونة بالمؤثر الأنثوي.

وفي الصورة الفوتوغرافية، حيث يبرز شيطان اللقطة الجسدية، والتلاعب بالمؤثر اللوني، وملاحقة الجسد، في مجمل حالاته ووضعياته، يمكن معايشة هذا المناخ الثقّل بأنوائه، وعلى أيدي كثيرين، تكون الصورة، من ناحية الاهتمام بها، لا تتطلب مثل الثقافة التي تستوجبها ثقافة القراءة المرتبطة بالزمن، وبذل جهود حثيثة، وإشراك مجموعة حواس، وفي وضع نفسي، يتهيأ له الجسد، وكل ذلك، يكون الجسد، على صعيد المعاشية البصرية، بغنى تام معه، إذ يكفي أن تكون الحواس سليمة، وبالأخص: حاسة النظر، والبصيرة المساعدة، حتى يكون في استطاع اليد أن تؤدي مهمتها على أكمل وجه، وأن تحفظ الصورة، ويتم استحضارها، والتصرف بها، بالطريقة التي تتحقق الغاية المرجوة من ذلك، وهي إبقاء الصورة مستنطقة للجسد.

لهذا، كان التنبه إلى ضرورة الاتقاء من لعبة الصورة، وهي تكون دينوية نسباً، ويكون الموقف السلبي من الصورة مرادفاً للموقف المعتقدي: الديني، التوحيدي، الخائف على مجموعة أحكامه وفتاويه، هو بمثابة الخوف من المصير المقلق لما هو ديني، والمهدد، لمن يخفي حقيقته.

إن رفض التعامل مع الصورة، كما لو أنها عملة، لا يمكن تداولها، على مستوى علم اجتماع الجسي البصري، يقابل تأثيم الجسد بالذات، وربطه بما هو خطرٌ فيه، أي: المؤخرة.

ووفقاً لهذا التقدير، يمكن ملاحظة حركية العلاقات الاجتماعية، كيف تتحدد العلاقة بين الرجل والمرأة، في مواقع عملية، ووظيفية واجتماعية وتربوية وفنية... إلخ، عندما يظل

الرجل متحركاً في أعقاب المرأة، وليس بالعكس، لتظل المرأة، وباعتبارها الأنثى سره الذي يهتم بأمره، بينما هو يكون في الخلف، حيث لا ينبغي النظر في أمره: السير في إثره (من الخلف)!

في مجمل التوليفات الفنية، أو السينمائية، أو في الممارسات الدعائية، يتم توجيه الأنظار إلى الجسد الرشيق القوام، أو الكلي البراعة: بملء نظر، وفئة نظر، وفي العمر النمذجي الذي يحث على ضرورة القيام المطلوب، ليكون التماثل محققاً، ولكن بيت القصيد في الجسد المنظور، الجسد الراشد بفتوته، أو البالغ بإثارته خارجاً، هو في كيفية الجمع بين الدنيوي، والمؤخرة التي تسهل رؤيتها، في وضعية تستثير جماع خيالات متنوعة، هو في التحويل المستمر، لنداء الرغبة، والتي يكون الرجل حاملها، ومصرفها، بينما المرأة، تكون مادتها.

في سياق الصورة المرئية، يتم الاشتها، أو غرض النظر عنه، لحظة القيام بفعل مضاد: تصويراً، أو بالقول، في حالة المحافظة، تقدّم المرأة قرينة دنيوية، سقطتها، ولقطتها، لمن يرغب!

إن القدرة على التواصل، عن طريق الإمداد بالصور الفوتوغرافية، لهي قدرة تفاعلية، من جهة كونها، تردم أوجه الهوية بين أفراد المجتمع، مثلما أنها، بالمقابل، تظهر الكثير من نقاط التوتر، وحتى الشعور بالمتزلق الوجداني، لهذا الفرد أو ذاك، وهو يجد نفسه إزاء هذا التدفق الهائل من الأجهزة التي تواجهه، أو تفتح عليه عالمه الذاتي، أينما كان العالم هذا، بحيث يلزمه، هذا الشعور بالمطاردة الضمنية، في أن يلتزم غاية الحذر، لئلا يتبدى بالطريقة التي يكون فيها مغايراً، ما هو عليه، لأن تقانة التصوير استحالت ساحراً، مثلما هو الفعل الخارق، في تحويل الصورة هنا.

ليس من مناسبة، إلا وتكون الصورة في الانتظار، طالما الجهاز الذي لم يكلف شيئاً يُذكر، هو في حوزة الشخص، وأن غيره، يتربصون به الدوائر، من خلال النقاط الصورة التي توقع به أحياناً.

إن حساسية الصورة الفوتوغرافية، والملونة، والسريعة الظهور، أو المتحركة (الصورة الديجيتالية)، حيث ثمة إمكانية لالتقاط كم كبير جداً، من الصور، وفي سرية لافتة،

حاصرت الفن، في عقر داره، أو زاحمته في أكثر الأماكن إثارة لعاطفة، يستثيرها المكان هذا، كون الفن، يتطلب أدوات، ومواد، ومكاناً مناسباً، وتهئية نفسية، وقبولاً من قبل الآخر، وزمناً كافياً... إلخ، وكل ذلك لا وجود له، لا بل صارت الكاميرا الصغيرة، الديجيتالية المتطورة، هي التي تتحدى الفنان، في إبراز الكثير من الوضعيات الطريفة، من خلال العفوية المعتمدة، وفي غفلة عن المعنى، وهذه الصورة، استأثرت بأهمية الفضوليين، والباحثين عن الفضائض، ومن يسعون إلى تأكيد وجودهم، أو تحقيق غايات وأهداف مختلفة. فالصور هذه، حالة من حالات الحرب.

لا أتحدث هنا عن العابثين، أي من يحاولون الإساءة إلى سواهم، عبر التعرض لهم، دون أن يكون لهم علم بذلك، ويدافع الابتزاز، أو ممارسة ضغوط متنوعة، ومن يمكن إدراجهم في خانتهم، بقدر ما أتحدث، عن القدرة الهائلة، والخلقة أيضاً، لجهاز التصوير، وهي تقنية سهلة الإيقاع الإغرائي بأي كان، وهو في أهبة تصور نفسي ما، وهي السبب الأكبر الذي يجد سهولة في الدفع بهذا أو غيره، للتحرك وفق البعد الإغوائي الكامن في تقانة الجهاز المدهش!

وهذا ما نشهده أئني اتجهنا، أو تحركنا، إذ لم يعد مجدداً سؤال: هل أنت مُهَيَّأ للتصوير، أو لالتقاط صورة، وإنما: هل على بيّنة من أنك محاط أو مطوّق بحزام مختلف، متعدد المقاسات من أجهزة التصوير، حيث لا يمكنك أن تتوقع، أو تتكهن، بما هو مرتتب على علاقة نافذة كهذه.

لقد صار في وسع أي كان، أن يتنفس الصعداء، وهو يتعقب الآخرين، قريباً أو بعيداً، أن يتمعن في مؤخراتهم، أن يمارس صيده المثير له، من جهة التركيز على المؤخرة، أي مؤخرة تستثير اهتمامه، أو تستجيب لرغبته، أن يعيش وعي ذكورته، ومن الداخل، يتعقب مؤخرات ما هب ودب، ولكن في الجانب الأنثوي، يكون ثمة مجال أوسع، وخصوصاً في المجتمعات التي يمكن التحرك فيها، بحرية أكثر، دون خوف من مراقبة دقيقة، وأن يعزز فضوله النفسي: الذكوري، أو النوعي، بالطريقة هذه، أكثر من غيرها، نظراً لوساعة ساحتها، ويسر العمل بها.

والتابع لنشاط مركّز على إجراءات كهذه، يمكن قراءة الآثار الناجمة، والخطيرة، تلك التي تترتب عليها، سواء بإرسال الصورة الملتقطة، والجاري التلاعب بها، أو بالعمل على

إحداث تغيير فيها، وإشعار أي كان، بأنه بات وجهاً خاضعاً لخطاب الصورة المحلقة.

وفي وضع كهذا، لا يعود في وسع أي كان، أن يضمن سلامة مؤخرته، فالملاحق ملاحق، فثمة إذأ حرب وطيس، في كل مكان، ديجيتالية، وليس في إمكان أي كان، إعلان الانسحاب، لأن ثمة دائرة واسعة، وعميقة، ومكشوفة، يكون الكل صيادي الكل، والكل يكونون أيضاً طرائد الكل.

لكن، ما لا ينبغي التنكر له، هو إدراك التفاوت في الصورة الملتقطة، ومن يكون أكثر حيوية في هذا المضمار، أي إن المؤخرة الأكثر تعريضاً للتهتك الديجيتالي، للصورة الخاطفة، هي أنثوية، وهذا يوسع عالم العيش الاجتماعي، مثلما يتحسس الحريص على وجاهة ما، يتعرف بها، من تلك المؤخرة، التي أريد لها أن تكون في حرز حريز، وفي مهب المؤثرات المتعددة المرامي قيمياً.

يمكن البعض، وربما الكثيرين، أن يقولوا، إن تحولاً بارزاً قد طرأ، على الموقف من الجسد، وكيفية تصويره، كيفية الاحتفاظ بالزمن الهائل التسارع، هذا الذي لا يدع أياً كان، حتى لو كان في بيته، أن يستشعر سلامة نسبية، لأن المقتنيات الحدائنية، تلك التي تبقي المرء متصلاً بالجهات الأربع، وهو بدوره، يظهر، كما لو أنه مكشوف من هذه الجهات، لم تبق حرمة لأي شيء، وأن الذي يكون، في أي مكان، ومهما كانت مكانته، يكون تحت طائلة الصورة التي تضفي عليه تغييراً، ولو نسبياً، فالهم هو أنه ليس صورة طبق الأصل، كما يقال عن ميدانه الظاهري، والصورة هذه، بدورها، محاولة ردعية معينة، لزمن جارف، والجسد لا يصمد أمام غواية الصورة، أي الثمرة المحرمة التي تتنوع، بأسماء خطيئاتها، وأشكال التحدي الموازية لها.

ما صلة كل ذلك، على صعيد الفوتوغراف، بالصورة، بالمؤخرة، وموقعها في المجتمع الحديث؟

لقد استحالَت المؤخرة بدورها، صورة موجهة إلى الخارج، أعني من خلال الاهتمام بالجسد، والذي يمكن من رؤية أكثر نفاذاً (أعني شفافية) لما يلي سطح الجلد الرقيق، صار في وسع أي كان أن يمضي وقتاً، وهو يدقق في ما يلي أياً كان، وهذا بدوره، يكون تحت مراقبة سواه.

لكن هذه الحركة المتسارعة، وهذا التلاقي المندفِع، والملاحظ، هل استطاعا بالفعل، أن يغيّرا في نمط النظام الثقافي، في الخطاب البصري، في وعي مختلف لما هو جنساني؟

ثقة الكثير مما يمكن زعمه، على أنه تغيير حاصل، ولكن ذلك، من الصعب اعتباره جوهرياً، إذ ما زالت مؤخرة الأنثى، وباعتبارها أنثى، محط اهتمام هواة الصور، والفضوليين ومن يريدون انتهاز فرص عارضة، ومباغثة، ومن يريدون العبث بمؤخرات الآخرين، بطريقة ما، وإنما أيضاً، دون أن نهمل ما يحدث في الطرف المقابل، وهو التعريض بمؤخرة الرجل: الذكر، موضوعاً للدرس، أو ربما لما هو أكثر من حدود الدرس، لأكثر من غرض هنا وهناك، وفي الحالتين، ما زالت المؤخرة تصلح لأن تكون موضوعاً، يتعرض له، من أكثر من زاوية، فالحديث الذي يجري همساً، والغمز واللمز اللذان يتمان، في وضع معين، وكيفية مقارنة الجسد البشري، مصدر إمتاع، وتلذذ، وكيفية حضور اللحم المطلوب، في اللحظة هذه، لا يترك أي مجال للشك، في أن للمؤخرة، وكما تقول الصورة، مكانة تصاعديّة صوب الغد أكثر فأكثر.

الهوامش

- (١) انظر مصطفى حجازي: **حصار الثقافة بين القنوات الفضائية والدعوات الأصولية**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٨، ص ٥٥.
- (٢) للمزيد، يمكن مراجعة كتاب الدكتور: أمين أنور الخولي: **الرياضة والمجتمع، عالم المعرفة**، الكويت، ١٩٩٦، الفصل الأول، والمتعلق بدراسة الجانب الاجتماعي في الرياضة...الخ.
- (٣) انظر حول ذلك، ما كتبه ميشيل فوكو، في: **استعمال اللذات**، المصدر المذكور، الفصل الرابع (الشبقي)، وكذلك الفصل الخامس والأخير منه، أي (الحب الحقيقي)، وفي الجزء الثالث من (تاريخ الجنسية)، أي (الأنهزام بالذات)، ترجمة: جورج أبي صالح، مراجعة: مطاع صفدي، مركز الإنماء القومي، بيروت، ١٩٩٢، الفصل السادس، خصوصاً (الغلمان)...الخ، وما كتبه في هذا المضمار، في كتابي (المتعة المحظورة)، منشورات شركة رياض الرئيس، بيروت، ٢٠٠٠، القسم الأول (الواط)...الخ.
- (٤) فياض، منى: **فيح الجسد «تجليات، نزوات وأسرار»**، منشورات شركة رياض الرئيس، بيروت، ط١، ٢٠٠٠، ص ١٦٨.
- (٥) انظر في المصدر المذكور، ص ٤١٨ — ٤٤٣.
- (٦) أشير هنا، إلى تلك المشاهدات الحية التي عشتها، في أكثر من بلد أوروبي، وأهم المدن فيها، كما في حال (النمسا، بروكسل، برلين، باريس، باريس، استوكهولم...الخ)، خلال عامي ٢٠٠٥ — ٢٠٠٦، حيث تلمست العربي البليغ الحضيف معاً، في الكثير من الآثار الموجودة والمعروضة في الهواء الطلق، وفي أكثر الشوارع أهمية، ليس لإمتاع النظر فقط، وإنما لإبراز المعلم الثقافي الفني، والوجه الحضاري الأبرز في استمراريته التاريخية، دون ترجمان يُذكر، وما يمكن النظر فيه، في هذا المقام، والطابع الجنساني، لتلك التفاوتات بين جسد وآخر، نوعياً، دون نسيان مشاهداتي لمجموعة ضخمة من التماثيل الحجرية، والمنحوتات الجدارية، في (متحف برلين للتاريخ)، التي تخص عصوراً مختلفة، وكذلك تضم نتاجاً ثقافياً فنياً لشعوب وأمم شتى.
- ويمكن متابعة النظر، لرؤية بعض الأمثلة الدالة، الأخرى، في الكتاب الذي يعرض تماذج مختلفة مما تقدم، وهو باللغة الألمانية، يخص المتحف الفني في برلين (Freie Berliner Kunstausstellung)، طبعة ١٩٨٢، ص: ١٥١ — ١٥٢ — ١٨٢ — ٢٥٠...الخ.
- (٧) أوفيد: **مسح الكائنات «ميثامورفوزس: التحولات»**، ترجمه وقدم له د. ثروت عكاشة، راجعه على الأصل اللاتيني د. مجدي وهبه، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ط٣، ١٩٩٢.
- (٨) ثمة إمكانية لمشاهدة بعض مما أشير إليه، والمزيد من اللوحات الفنية الأخرى، تلك التي تمثل أجساداً عارية، وشبه عارية، ولها صلة مباشرة بالمؤخرة بالذات (النسائية خصوصاً)، تخص متحف اللوفر، حصلت عليها، ضمن المجلد الثاني (لم أستطع الحصول على الأول)، من كتاب (متحف اللوفر: Musée du Louvre)، منشورات، لاروس، بالفرنسية، كما في صفحات (٢٠ — ٤١ — ٥٠ — ٥١ — ٥٧ — ٧٠ — ٧٥ — ٩٨ — ١٣٣ — ١٤٤...الخ) ولعل اللوحة الفنية والمسماة (الحمام التركي Le ban turc)، لـ «جان أوغست دومينيك»، وفي الصفحة ١٤٤، مؤثرة كثيراً هنا، سواء من جهة الكم الوافر من المؤخرات، وفي وضعيات مختلفة، مؤخرات تحيل الناظر إلى أبعادها النفسية، مثلما شتي

بالكثير من كوامنها الذاتية، ومن خلال نظرة الفنان، إلى مفهوم الحُجَم التركي، فالأجساد العارية، وهي تنظر في اتجاهات مختلفة، تبقى القارئ مندفعاً ما وراء العري، إنما تبقى المؤخرة، كقاعدة انطلاق، مركز جذب أرضي، وما يمكن تلمسه وراء بضاعة اللحم المترف، وما وراء الحُجَم ومَن هُنَّ هؤلاء المستحتمات العاريات تماماً، وهن يظهرن الكثير من حالات خاصة بهن، من خلال وضعياتهن المختلفة.

أما اللوحة الأخرى (المحظية) L.Odalisque، لـ «فرانسوا بوشر»، فهي لافتة كثيراً بعُمقها الفني وغرابتها، كما جاء في التعليق (pittoresque exotique)، إذ إنها تمثل محظية، عشيق، وقد بان نصف جسمها السفلي، لكن المثير فنياً، وبطريقة نافذة حسيّاً، هو أن الفنان رسمها في وضعية انبطاح، بينما تكون رافعة رأسها، وهي تنظر إلى الجانب اليسار، وينوع من الاستغراق الذاتي، مع مسحة ابتسامة، حيث انزاح الثوب عن كتفها، وبان بالمقابل ما يلي الكتفين (جهة اليسار أكثر)، ليتجمع الثوب الدانتيلاني، في وسط الظهر، تاركاَ النظر يزحف إلى العاري من الجسم المكتنز، وتكون المؤخرة، هي الأكثر بروزاً، وقد انفرج الفخذان، راسمين علامة دلتاوية، فراغاً أهدودياً، مع وضوح شديد في الشنايا والحلوط التي تستثير الفتنة، وبالتحديد جهة الأست وما دونه، وهذا الاكتناز الحسدي، يترجم واقع حال الفنان، ومن ذا الذي أوحى إليه، في أن يرسم جسداً ولانمياً من هذا النوع، وكيف تكون تسعيرة الرغبة المنظرة في الطرف اللامري، وبالنسبة إلى المشاهد، أي تاريخ، سوف يتبدى له، وهو يتمتع في حفاوة المكان هذا، أي (الأرضية)، ليزيد في حفاوة الجسد الأنثوي المرسوم ذكورياً، ولتمليحه بالصورة الأكثر قابلية للاستساغة، والضلوع في اللذة القائمة.

وبهذا الصدد، فإن اللوحة الفنية التي نشرتها إيزابيل الليندي، في كتابها (أفروديت)، وفي الصفحة ٣٦٩، وهي (حواء)، للفنان فرناندو بوتيرو، على غاية من الفصاحة، ولكنها الفصاحة التي لا تثير، كما الحال في السالفة، إذ الجسم النخم بالسمنة، وبطريقة منزوعة التناسب، تحيل النظر إلى فضاء معرفي أكثر مأسوية، إذ تبدو المؤخرة كبيرة، وهي مرئية من الأمام، مؤخرة، تكون الربلتان ضخمتين، وكذلك فإن الفخذين في غاية السمنة (هما إلى جانب الفخذين، شبيهان بإجاصة ضخمة تماماً)، وثمة لوحة، تكون الإجاصة عنصرأ بارزاً فيها (ص ٣٢٠)، وهي لوحة «كرز وإجاص وفراشة» لـ: ستون روبرتس، ولعل في هذا النشر التباعي، وإن كان التباعد موجوداً، بالنسبة للصفحتين، ما يثير فضول المشاهد، ويذهب به بعيداً، أي: صوب المشتبه الهضمي، ودلالة المهضوم، أو القابل للانتهاك، كما هو المقدّر مجازياً، وتكون القائمة فاقدة الرشاقة، كما هي ملامح الوجه، فتمة محاولة لنزع الفتنة، إذ يتبدى غباء ما، في الملامح.. الخ.

(٩) أنؤه مجدداً، بأهمية الملف الخاص بالحمام، في صحيفة (أخبار الأدب) القاهرية (١٩ آب، ٢٠٠٧) سواء من خلال المواد المنشورة، وهي في مجملها مقتبسة من مصادر مختلفة، أو اللوحات المرافقة، وبعض من الأمثلة الوارد، تعود إلى المنشور في ذات العدد.

(١٠) يمكن مراجعة كتابه (نظرية التصوير)، ترجمة وتقديم عادل السيوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥، إن دراسته المتعلقة بالتصوير، واللوحات المنشورة له، تتكاملان معاً، مثلما أنها توسعان دائرة النظر إلى شخصيته، وموقفه مما يعيننا هنا.

كما يمكن التعرف إلى المزيد عنه، من خلال لوحات كثيرة، منشورة له، في الكتاب الموضوع عنه (LEONARDO)، لرافائيل موتني، وبالإنكليزية، لندن، ١٩٦٥.

(١١) انظر حول ذلك، في كتابه (التحليل النفسي والأدب)، ترجمة: سمير كرم، دار الطليعة، بيروت، ط٣،

١٩٨١، ص ٥ — ٩٢، وهو عندما يذكر في الصفحة ٥٩، وبالفم «المليان» قولاً لسواه، هو (منذ أكثر من أربعة قرون، وموناليزا تؤدي بكل أولئك الذين أطالوا النظر إليها فترة إلى أن يفقدوا صوابهم)، يعني ما يعنيه، من جهة تنامي فضوله، وإصراره في أن يتعرض لهذا الذي أُعتبر «جنوناً»، ويعالجه على طريقته السيكلوجية، أن يكشف عن مؤخراتهم.

(١٢) انظر حول ذلك الدكتور عبد الغفار مكاوي: قصيدة وصورة «الشعر والتصوير عبر العصور»، عالم المعرفة، الكويت، ١، ١٩٨٧، ص ١٧٠، وهذا الكتاب يتضمن العديد من اللوحات الفنية، تلك التي تتعلق بالجسد، في النطاق الموسوم لموضوعنا.

(١٣) مذكرات كازانتزاكيس: الطريق إلى غريكو، ترجمة: ممدوح عدوان، دار ابن رشد، بيروت، ط ١، ١٩٨٠، ج ١، ص ١٢.

(١٤) انظر حول ذلك، مجموعة اللوحات المنشورة في كتابه (EL GRECO)، لليونيُو دودِي، بالإنكليزية، لندن، ١٩٦٧.

(١٥) انظر أدب هاملتون: الميتولوجيا «دراسة»، ترجمة حنا عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٠، ص ٤٠ — ٤١.

وانظر للمزيد، ومن قبيل التنوع (معجم الأساطير اليونانية والرومانية)، إعداد: سهيل عثمان، وعبد الرزاق الأصغر، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٢، ص ٢٥٩، وعن أرتيمس، ص ٣٩ — ٤٠. أما مصدر التعليق، فيستند إلى صورتين، الأولى، رسم، والثانية نحت، وكلتاهما لديانا، في الكتاب المتضمن لأعمال فنية، معروضة في متحف اللوفر، المصدر المذكور سائفاً، ص ٧٨، حيث يوجد وشاح على كتفها اليمنى، وجعبة سهام معلقة بكتفها اليسرى، وقوس بيدها اليسرى، وتغطية شفاقة لعضوها الأثوي، في صورتها الجانبية، حيث تنظر إلى جهة اليسار، وفي الطرف الآخر، معها كلب الصيد (السلوقي)، أما في الصورة الأخرى، فتبدو أكثر إثارة، أكثر قابلية للملاحظة، وسير المشهد الجسدي، ومدى تجلي الجنسية فيه، والمفارقة الكبرى في بنية المشهد، ومكاشفة المؤخرة أكثر هنا، إذ تكاد تواجه الناظر، واللافت هو أن نظرها يذهب بعيداً، لكن ثمة قواماً رقيقاً، ونهدين كاعيين، صغيرين نسبياً، وعضو أنوثة جلي المظهر، وردفين محوئين تقريباً، والقوس في اليد اليسرى، أما النشاب «السهم» فباليمينى.

(١٦) انظر ريجيس دوبري: حياة الصورة وموتها، ترجمة: فريد الزاهي، دار أفريقيا الشرق، المغرب، ط ١، ٢٠٠٢، ص ٥٨.

(١٧) نقلاً عن المصدر ذاته، ص ١٠٣.

مؤخرات الفيديو كليب!؟

(ما أروع جسد الرجل! لماذا لا تلاحظ النساء ذلك؟
لماذا يصدقن أسطورة أن المرأة، كحيوان، أجمل من الرجل؟
لماذا لا ينظرون حقاً ولو لمرة إلى جمال جسد الرجل وروعة
تكوينه؟
أنه أجمل حيوانات الغابة وأعظمها؟)
«غادة السمان: بيروت ٧٥، ص ٥٠»

ليال مشمسة

الإصابة بفتنة الفيديو كليب أصبحت عدوى العصر، إلى درجة أن كثيرين لا يمكنهم سماع أي أغنية، إلا إذا أدرجت في نطاق الفيديو كليب، وصار من الصعب بمكان التحدث عن أي شيء يتعلق بالكلام المسموع، بعيداً عن الحركة المرافقة، أو الصورة المستخدمة، فالعين هنا صارت تنافس الأذن كثيراً، والجانب الإيقاعي المتعلق بالصوت، وفي ما يخص الكلمات المؤلفة، بدا، كما لو أنه قد انحرف بزواية كاملة، حيث الإيقاع الذي يتركز على الصوت، وطبيعة الكلمات المؤلفة، ضمن أبعاد منتظمة، ليشعر المستمع بقيمة المصغي إليه، قد تحول عند الكثيرين اليوم، لكون الصورة هي أول ما يصدم العين، فتظهر الحركة كامنة فيها، والأغنية المصورة، والمذاعة، باتت تعطي انطباعاً للمستمع، وكأنه متابع حركة جسدية ليس إلا، وأن الصوت الذي يبرز خصوصية الفن،

وفي الأغنية المكونة من كلمات وموسيقى مرافقة وأداء صوتي، من قبل المغني، قد تراجع إلى الخلف كثيراً، ربما إدراكاً منه أن ذلك أفضل، لأنه يدرك ذاتياً من يكون هو، وتلاشى في الحركة المنظورة، فلمشهد الفيديو كليبي، يمكن تقسيمه إلى ما يلي:

المنابر التي يمكن إظهارها، وهي تختلف من أغنية لأخرى، وبحسب نوعية المطرب الموسوم.

والطاقم الإداري للأغنية، إن جاز التعبير، أي من يشارك المطرب في إتمام أغنيته، كما لو أن الأغنية، يستحيل بثها إذاعياً، لكون أنماط الـ(سيدي)، وما هو مشاهد في قنوات البث الفضائية الخاصة، قد ألغت كل خيار ممكن للمعني بمصير الأغنية، ومن خلال الصورة كثيراً.

فئة أشخاص، شبان وشابات، في عروض حركية، ألوان من الرقص المرتبة، وفي أمكنة مختلفة، تضفي قيمة خارجية على المغني، وهي القيمة التي تشكل، ليس مزاحمة، أو منافسة للأغنية بالذات، وهي الأساس هنا، وإنما لسان حالها، كما هو المرئي في بنية المشاهد الحركية.

الحركات التي تجلو كلاً من المغني، والمعتبر مطرباً، أو الموسوم فناناً، والوجه الذي يدخل معه في مضممار اللوحة الحركية، فنحن هنا لا نكون إزاء أغنية، وكما هو المفهوم التقليدي للأغنية بالذات، إنما الصورة الحركية التي تبث صوتاً مضافاً، الحركة هي المركب الرئيس لها، ومصير الأغنية تحول هنا، إلى رهان، حيث النجاح أو الفشل، لدى المعنيين بهذا الجانب، يعتبرون المشهد الحركي هو زبدة الأغنية، وبحس الوجه الممثل غنائياً، الثنائي الذي يتقاسم حركية الإيقاع، وتكون المشاهد، بمثابة الشاهد، على مدى صدقية المرئي.

في هذه الحالات الثلاث، وعبر الدمج في ما بينها، يمكن التحدث مطوّلاً، المضى في كل الاتجاهات، لملاحظة ما تكونه الأغنية، وكأن كل مشاهدة، تمارس تعريفاً أكثر حركية، ببنية الأغنية المصورة، أن الوجه الغنائي، بلامحه تقدمها الحركات، وتحليلات المكان الموظفة.

في هذا السياق الحركي، أصبح في حكم المألوف أو المعتاد، تناول حسبانية المغني، الفعل الغريزي الذي يحصر الكلمات في مساره، كيفية تقديم الجسد، وأي جسد يكون، بأي هيئة، يمكن اعتماده، في استثارة المشاهد، وليس المستمع، لتكون الأغنية، حتى وهي مسموعة، على الهواء مباشرة، قابلة لأن تصوّر، حتى لو أنها لم تحظ بعد، بشرف الدخول في خانة الفيديو كليب، طالما أن ثمة مناخاً، عدائياً، كما يمكن وصفه، ولم يعد في الإمكان التخلي عن العدائية هذه، باعتبارها مطلوبة، إنجازاً فنياً غير مسبوق، لتكون الأذن، مهما بلغت رهافة الإصغاء، محكومة بمهارة المتخيّل، أو الجاري تصوره، في الاستماع العادي، ومتدنية في نشاطها الإصغائي في حالة المتابعة البصرية لتلفزيونياً، أو من خلال (أشرطة سيدي)، متداولة بكثرة هنا وهناك.

والذين يعنون بأمر الفيديو كليب، هم أنفسهم، يدركون خطورة اللعبة، وعلى أعلى مستوى، لأن القنوات الخاصة يث مثل هذا الكم الكبير والمتواصل من المصنفة أغاني، لا يمكن أيّاً كان تحمل تكاليفها، أو مهامها تلك التي تتجاوز حدود الفن، كثرية الذوق، وبناء الروح، من خلال هذه المساهمة الفنية التي تتصل بالأغنية مباشرة، إنما هي جهات وسياسات تقدّر ما في حكم الجاري بثه والمطرب الذي تجري صناعته تماماً، والمشاهد التي يبحث عنها، وهي مكلفة أحياناً، وكيف يجري استثمارها، أي في أي وسط مجتمعي من ناحية العمر، وطبيعة المعاش، ونوعية العروض في الصوت والصورة، ماذا يمكن أن يحدث في إثر هذا التدافع الحركي، والقادم من خلال بروز أصوات تشفع لها الحركات المدروسة، بالطريقة التي تسهّل لها دخولاً سهلاً فضاء البث، ومخاطبة العين، واستثارة الأجساد، في النقاط الأكثر تلويحاً لرغبات تطفو على سطح الجلد، وتمتد مثلما تنحسر وتتجذر، في المنطق التي تحدثنا عنها بصيغ شتى حتى الآن، وأعني بذلك: المؤخرة حصراً، وأن هذا، هو الذي يشكل موضوعاً فرعياً، يُعرّض فيه لحركية العلاقة بين مجمل القيمة المشكّلة لمفهوم الفيديو كليب، والمؤخرة التي تهتز تحت الأضواء.

الصورة الحركية التي تزكم الأعين مؤخراتياً

لا يحتاج الموضوع إلى أي مثال، للبحث في أمره، لأن التلفزيون الذي يشكل الملاذ النفسي الآمن، أو الملجأ الرغبة المنتقى للكثيرين، في مجتمعنا، وما هو مطروح، من سيديات رخيصة جداً، وأجهزة موظفة لهذا الغرض، رخيصة بدورها، هو الذي يؤدي

هذا الدور، ويغني عن ذكر أي مثال، ولأن التذكير بالمثل، قد يعدم القيمة البحثية في الموضوع، لأن الغاية هي أبعد من أن تكون (النيل من هذا المشهد أو ذاك، هذا الوجه الغنائي أو خلافه)، أبعد من أن تكون كيفية بتر هذه الظاهرة، كما لو أنَّ منطقاً تكفيرياً، هو الذي يستبطن بنية الموضوع هنا، لأن ثمة ما يمكن الاستمتاع به، ثمة ما يرفع من قيمة الكلمة، من خلال المشهد القائم بمقام التفسير، ثمة ما يعشق من خاصية لون المعنى، إخصاب التخيّل عند المستمتع، الشعور بطرب مختلف، وهذا هو الفن، أي عندما يوسع حدود الذوق الإصغائي، ليشمل الإصغاء كامل الجسد، مثلما يكون في وسع الجسد هذا، أن يمنح المغنى قيمة أدائية غير مسبوقة، يكون المكان شريكاً مؤثراً في إطاره.

جل ما في الإجراء، هو مكاشفة هذا الإجراء المقابل، كيف يمكن التمتع في الإطار الحركي الذي يمثل جوهر تكوين الفيديو كليب، وكأن الأغنية هي الطارئة، هي الطعم، وحتى الذي يغني، ومن معه، والمكان الداخل في مضمار المشهد المصوّر، أيضاً يكون طعماً، وبالتالي، فإن المستمع، وهو يتحرك في «خطى» عينيه، أو ما هو متخيّل حركي، مستثار صورياً، يكون المعنى بخطاب، له كل هذه الترسانة الضخمة من إنشائيات البحث واحتواء المكان والمؤثرات الصوتية: تجارياً!

لأن ثمة ما يتخلل مجمل العروض! وحين أستخدم مفردة (المعروض) هكذا، فلأنني أسعى إلى ملازمة المادة المستلهمة فيها، وكيفية توظيفها، أي قناة تمرر مؤثراتها أكثر من سواها، ما هو الديكور الأفضل، لترويج الصور الحركية التي تتقدم الصوت المعنى، مثلما تغطيه، ومثلما تغطي عليه، والزاوية الأكثر قدرة على إيقاظ الشعور الجسدي لدى المقصود بخطاب الصورة الفيديو كليبية، الشعور الذي يملك عليه وعيه النقدي، مفتناً إياه، ومشتلاً عليه، خارج المتخوّف منه.

ولأننا، صرنا في مواجهة بين ذاتية (في ما بيننا)، بات في حكم المنطقي تحمّي حركية الجسد: المادة الأكثر استنفاراً واستثجاراً في تفخيم المعطى الصوتي وتعظيمه، ومقاربة موقع المؤخرة ذات الصيت في هذا المجال المكشوف، أو الموضوع تحت الضور.

لقد روقبت المؤخرة كثيراً، مثلما أنها درست كثيراً، وعرف عنها الكثير: أي مؤخرة،

وأين يمكن أن تكون، وفي أي وقت، وكيف... إلخ، لأن السينما، وحتى الآن، إنما ضمن فضاء واسع، وفي نطاق حركات أكثر تنوعاً، لأن الموضوع مختلف هنا، لكون الفكرة تتطلب تجسيدا حياً لها، وأن محاكاة تجري، لمنحها قيمة أفضل، فتمارس المؤخرة، ومن خلال ما هو مبحوث فيه، بوجود المخرج الفاعل الكبير في تثير مصرير الفيلم وفكرته، وبالتحاور مع الشخصية المعتمدة: المثلة إلى جانب الممثل، من جهة اللقطات التي تتخذ من جسدها، أو جسده، وبحسب نوعية الفيلم، عتبة اتصال بالعالم الخارجي، وهي الرغبة التي تخاطب رغبة (رغبة المخرج، ورغبة المشاهد المستقبل)، وترتكز على سوق الأنظار، وفاعليتها في مدى الانشداد المأمول إلى المقدم.

يأتي التلفزيون بوصفه منافساً ضمنيّاً، باعتباره فاعل سطو ما، مبالاً إلى التقليد، وحتى طيفياً في الكثير من أدائه التوظيفية، وذلك حين يدخل الجسد، وفي الجانب المستثار فيه، في نطاق المشهد المتوخى اجتذاب المشاهد، فتكون أغنية أو لا تكون، من ناحية درجة النجاح أو الفشل.

فتمة داء وثمة دواء، وثمة — في الحالة هذه — نوع مؤثر من المعالجة الطبية لمفهوم الأثر الذي تخلفه الصورة، إنه ذات الأثر الذي يراد له تعميقاً، والذي يضمن استمرارية أكثر من لدن المشاهد، استحثاث خطئ، وهو يبحث عن الصورة المتحركة، ويركز بعينه على المشهد الذي يأسره، لأنه يستجيب لرغباته التي لا يمكن أن تُلبى بسهولة، وكما هو مستقل في مكانه.

المعالجة الطبية، لا تشخص الداء لتحديد الدواء، وتحول دون تفشي الحالة المرضية، انتشار الجرثومة المقلقة للجسد، لروح المستمع، سيطرة فيروس الصورة النمطة والمدرسة من ناحية الغواية، تلك التي كلما برزت المشاهد، تتضمن إضارة المستمع المأخوذ بهوى الصورة، وهي على مقياس استهوائاته، تتضمن المزيد من الرغبات الخفية، والتي يؤجل إشباعها، لكون وظيفة العروض هي في تأجيل لا ينتهي للحاجة، ليصبح المستمع كائن الفيديو كليب المدمن بامتياز.

يكون القائم بدور الصياد الذي ذكر كثيراً سابقاً، والجسد المثني، بالطريقة التي تستثيره، جسد أنثى الفيديو كليب، وهو في وضعية استرخاء أو استعداد لتلقي المؤثرات، ليمثل

فيه بمهارة عالية، هو ومن معه، من مجاليه الفيديو كليبين، والمؤخرة لها باع طويل في حركية اللعبة!

كيف يمكن التعرض لمؤخرات الفيديو كليب هذه؟

إن السجل التاريخي الحدائي أو المعاصر، بالتأكيد، للمؤخرات السالفة، وبالإضافة إلى ما تم التعويل عليه ومتابعته، في الصفحات السابقة، من جهة تعددية الأدوار، والمستهدف يكون واحداً، سجل يمكن حصر مقوماته، ومحفزات النقاط التي تكونها، في التالي:

الحركة التي تكون عمادها الرئيس، فهذه تمارس وشاية مستمرة، وإغوائية بشأن المصدر أو تلك اللقطة، وهذه من جهتها، تعمل على تأجيح أكثر وأكبر للرغبة المطلوب التركيز عليها جنسانياً. وكأنها تصوغ الزمن على صورتها، والصورة هي الماثلة متحركة في محيط النظر المخطط له.

الجسد الجاري توليفه، أو الجسد الاستعاري الذي يُهْتَمُّ بوضعه الداخل في نطاق الخدمة المؤجّرة طبعاً، وما هو الدواء الأنسب، لجعل الخدمة المطلوبة أكثر تفعيلاً في الجسد المتوقع للمشاهد.

اللون، وهو كامن في ما ذكر، إضافة إلى عناصر أخرى، خاصة باللون، فهذا يكون ثقافة قائمة بذاتها، رغم أن ليس له وجود مستقل بذاته، ولكنه، في الوقت نفسه، قادر على إثارة، أو خلق بلبلة في واعية المشاهد البصرية، أو تعريض المشروع المخطط له للفشل الذريع، إن لم يكن اللون مدروساً، من ناحية مؤثراته، طالما أن كل لون يخاطب نسيجاً شعورياً معيناً، ومن مداخل الرؤية مباشرة، حيث تتنوع الحالات النفسية. فالشدة والمدة والتنوعية والفترة الممهلة، وهي لا تكف عن ترسيم إحداثيات بيانية لكيفية تسرب مؤثرات اللون، وبلورة القيمة المنشودة في الداخل.

إن المؤخرة التي لا تستقل عن الجسد، تظل رهن المخرج، وبالانفاق مع المعني بالجسد بالذات، والموضوع الذي يُرغَب في إظهاره، في الزمان والمكان، والأثنى، أنثى الجسد، وقد أبدت استعدادها، للاستجابة لرغبات المخرج، وما هو وراء المخرج، وموقعها القيمي

في المجتمع، وبالنسبة للمطرب أو المطربة بالذات، عندما تتشكل حركات نابعة من جو الحدث الخاص بالأغنية، من جهة المعروض اللحمي في الجسد، ومدى الصلة الفاعلة والمرئية بين الممكن مشاهدته: في القسم العلوي من الجسد، وما يلي المؤخرة، لتنفيذ الأثر البصري، فتبرز المؤخرة، في صلب الموضوع، القضية الرئيسة في التواصل المكشوف بين عناصر الأغنية المصورة، وبحسب نوعية الأغنية هذه، والزمن الذي يُختار لها، وحتى نوعية القناة التي تبثها... إلخ.

إن الحديث عن المؤخرة، ينصبّ على حرفية اللقطة، على كيفية التقريب بين الزمان والمكان، على مدى التمكن من اللحم المطلوب (طالما الجسد في عمومه، تسلقن هنا)، على الطريقة المدوّية أكثر من سواها، ووفقاً لسياسة صورة ملتقطة، كما تكون مثبتة في الزمان والمكان، وكما يُسعى إلى تحوير الاثنين، مثلما تتأطر الرغبة المحكومة باللون، والحركة تكون بيزنسية، بحسب معلّمة الطرف الداخل في اللعبة، وسعمة الطرف هذا، على الصعيد العملي (التجاري البحث)، فإن المشاهد ذاته، هو الأول والأخير، هو المطلوب (القبض عليه)، وهو في بيته، وحيث يستسلم لأهوائه الجسدية، أو يجب أن يعيش حرارة أخوائه الجسدية تلك، ويتعزز مسلكياً، ومن الداخل، للسطوة الممدوحة لجسده الشبابي فعلياً أو نفسياً (ذكورياً، أو غلمنة)، ليكون الحكم مؤبداً، من ناحية متابعة المشاهدة، والعيش وفق أهواء الأغنية المصورة.

والحديث عن المشاهد هو عام، إنه خطاب النوع، في ثنائيته، ولكن لا بد من التفريق، كما هو الفصل الحاصل بين جسد يتم رسمه، كما يتم تصويره، مثلما يجري بثه حركياً، من ناحية نوعه، وهو الذكر هنا، وجسد آخر، قَبِضَ له جبرياً، كما يقول التاريخ المدوّن، أن يكون المعلوم بالآخر، وهو الأنثوي، قَبِضَ له، أن يتحرك، في وضعيات تبقى تحت طائلة مسؤولية الآخر، وعلى هذا، تكون المشاهدة، واقعة في نطاق سياسة الصورة، وأن جسدها، مدفوعٌ به إلى الداخل!

إن الجالس في بيته، وهو متابع لما يُعرض أمامه، مشرّك في معركة، رغم أنفه، ويعلمه، وهو في أكثر حالاته ضعفاً، لأنه يتخذ وضعية اضطجاع أو جلوس، وكأنه يرفع رايته البيضاء، ويتقبل برضى ما، أو مضطراً، ما هو ظاهر أمامه، والغرض من كل ذلك، ليس لإمتاعه، لا، مطلقاً، الاستمتاع يترتب على الدخول الشرطي في مقايضة، يدفع هو

الكثير، ليبقى في بيته، ولصالح المعروض، أو يخرج، وفي الحالتين، فهو يخضع لعملية غزو من الداخل، وعبر منافذه الحسية.

ولعل المحاولة الأكثر دسامة، هي عملية الوقف للصورة المختزلة، وتعميم منافعها المتصورة، مقابلها، على أنها تمثل مجموع الجسد، وفي توقيف المشاهد، المتفرج، أينما كان، تجميد حركته، أو استهدافها لإصابته بعطب وظيفي، لصالح ما يعرض باسم الفن (التلفزيون في مجمله، يتضمن برامج، والملونة منها بداية، تنبغي تحقيق هذه الغاية التي لا نهاية لها، وفق إيديولوجيا بثية خاصة بكل قناة)، والمشاهد المعني، مسكون بهوى شبه ديني، هوى الصورة المداهمة لسريرته، والتحكم به، وتصييرها مادة مسخرة لصالح مادة أخرى، هي تلك التي تنبع عن التلفزيون.

والتابع لحركية المؤخرة، وكما هو مستقى من جملة الهزات، أو التقاطعات المقسمة لكليتها، وفي الجهتين، كما في الأعلى والأسفل، في منطقة البروز الخلفية، واستتبعاتها المثيرة للشبق الجسدي، في محيط الشاشة الصغيرة، وانهائلة التأثير، يلاحظ، كما لو أن المؤخرة تلك، سمكة عالقة بغلاصيمها، في صنارة حادة موجعة، وفي مياه غاية في الشفافية، تسمح للمشاهد في أن يرتبك المخطور، أن يقترب بجسده منها أكثر، وهو ناس وضع مؤخرته، نوعية اللعبة الخاصة بالمؤخرة، وطبيعتها، بنية طلب المتعة، والإلحاح عليها، من خلال براعة الهزات المتتابعة، وفي اتجاهات مختلفة، ولكنه عبثاً يحاول ذلك، لأن الشاشة تمارس دور الساحر، في الإيقاع بالفريسة، أي المشاهد الذي يظن أنه هو الذي يقوم بدور الصياد المختفي وراء الشاشة بالعكس.

إن الهزات المتتابعة، توحى للمشاهد بأن فرصته قد سنحت، وهو مندمج بحركية الصورة وتقانة المؤثرات المرسلّة عبرها، وما يمكن أن يطالب منها تأدية مهام محسوبة، حيث الكلمات، أحياناً، تمارس تلطيفاً للجو النفسي المعلوم، تحيل المؤخرة بالذات، إلى مصراعي باب، لا ينيان يرتجان من الجهتين، وكأن حركة تضربهما من الأسفل، أو تضغط عليهما، ومع المحور، من الأعلى، وتصدر صريراً، هو في واقع أمره، ذات الصدى التابع من حركة الصورة، الصورة المؤثرة، والمركبة، لتكون مدخلاً انحدارياً نحو المشاهد، بحيث يتحول الصراع، إلى إشراك أكثر من قوة نفسية، لجعل المرغوب فيه أشد عنفاً، طالما أن المؤخرة التي يتم التركيز على فتنتها، وهي موازنة للنظر، سوى أن عيني صاحبة

المؤخرة، مطلّتي الرغبة المحتسبة، وبنوع من الخطف المكاني المرئي والمعاين، في بعض الحالات ذات الشدة الضاغطة على مكونات الجسد، بجموع أهوائها المقاماتية، تلقي نظرة عابرة سابرة معاً، على الواقع في أحبولة المشهد المتلفز، أو المصور بدقة.

لا مناص من القول، إن الاستهلاك الاستعراضي الذي يحفظ الثقافة المناضية المجمدة، ويتضمن التكرار المستعاد لتبديلاتها السلبية، يعكس بوضوح في قطاعه الثقافي ما يمثله ضمناً في كليته، أي توصيل ما لا يقبل التوصيل^(١).

نحن إذاً، في مواجهة مجتمع الفرجة، من نوع مختلف، أي ليس كما هو المجتمع المفتوح على الكثير من أوالياته الاجتماعية والسياسية والاقتصادية وغيرها، في الغرب المعلوم تحديداً، وإنما في مجتمع الفرجة الخاص، كما ذكرت، وهو الذي يمارس تماهاً مع الكثير مما يمثل نقاط استناد آباءية، وإن كانت الآبائية المثلثة هنا، لها طعم مر مختلف، آباءية، تضع الآباء الغابرين أحياناً، يمكن التحكم بمصائرهم، واستثمار بعض مما تميزوا به إيجابياً ذات يوم، ولتكون الصورة المعروضة، من ناحية استعادة لعروض قصور ذوي الصب، أو أولي الأمر، وكيف كان يُستمتع بالأجساد البضة الغضة، إنما باستحداث حركات، واستثمار المتاح، لجعل المشاهد المحلي، في دائرة الاهتمامات الدبوانية (القصورية)، نهياً للصورة، وفي المرتبة الثانية، لأن المستمتع بالجسد الفعلي، هو الذي يوجه المؤخرة، ويعلمها ماذا عليها أن تفعل، أن تستثير، دونما حاجة لإظهار الوجه، لكون المرغوب فيه، هو ذات المرئي، أو المعروض، وما على الكلمة إلا أن في الخدمة.

ليس غريباً، أن أقول هنا، إن المؤخرة في حقيقة وضعها الفيديوكليبية، هي حقيقة أيقونية، إنها الأيقونة التي تمتع النعاس عن المتفرج، وإن كانت تصدعه، تشده إليها، بنوع من البلبه التعبدي، وإن كانت في الحالة هذه، تدفع به إلى الركض السريع على السطح الزلق للرغبة.

الأيقونة، في مفهومها التعبدي، تجسير هائل للفرجة القائمة، أو الكامنة بين المرئي واللامرئي، نزع متناهِ لفتيل الرغبة التي تريد الانغماس بالمنشود والمختور، إنها نقلة تحول في المعروض، إيقاف حدة الماورائي، وتغميق الإحساس بالمتخيّل، باعتباره متاحاً، ممكن التحصيل. الإيقونية شرعنة وهم مسيطر عليه ذكورياً.

تلعب المؤخرة، بإمكاناتها الفيديوكليبية دوراً ملحوظاً، في عملية تجسير الفجوة، في كسر الشاشة التلفزيونية، أو البللورية والضوئية، بسبب المبدول في تركيب المشهد، بين المتفرج وما يتفرج عليه، كما لو أن كلاهما في انتظار الآخر، وأن ليس في مستطاع أي منهما الاستغناء عن الآخر، ولكن تحقيق اللحظة هذه، يمثل الحد الأكبر والأمثل في تلجيم المتفرج بالتأكيد.

فالمؤخرة، بالقدر الذي تواجه المشاهد، تصدم عينيه ومتخيلة، وتحاصره في عقر داره، أو نفسه من الداخل، فيكون على أهبة الاستعداد، لأن يكون الجندي المجهول، أضحية المنظور هنا، بالقدر الذي تمارس ابتعاداً عن ذاتية المتفرج، لأنه أكثر من واحد، إنها الواحد المتحول وفرة لا تحصى.

وأظن أن الذين يسعون إلى تسخير الفيديو كليب، في تسيير الرغبات، والتوحيد في ما بينها، إنما يعلمون تمام العلم، أنهم يعرفون كيف يحددون مواقع القوة والضعف، أن المؤخرة التي ترسم، في تجليها الفضائي «بساط الريح» المخلّق بذات المتفرج المتماهي معها، وأن المؤخرة حين تهتز، إنما تنتقل إلى الخطوة الأهم، وهي في كيفية، ضمان سير المؤثرات، تجريد المشاهد المسحور، من سلاحه، من عنصر الممانعة، والتحول إلى داعية المرئي مؤخراتياً.

المشهد المحبوك في الفيديو كليب، لا يخفي قياماته، ولو باختصار، لأن المقدّم، هو في محاولة نيل المرام، هو السماح بالتلصص على الجاري، هو إلغاء للحواجز، لأن ثمة إمكانية سهلة، على مدار أربع وعشرين ساعة، في أن يكون في الخدمة، هذا المشهد، بحلقاته المختلفة، أن تتنوع الأسماء، الكلمات، اللقطات التي تخرج شيطان الذات المقيّد محرراً من الداخل.

الممارسات الزنوية لا تتوقف في السياق الحديث هذا تاريخياً، فالفيديو كليب، لا يدع أحداً، في مجتمع الفرجة الخاص، بعيداً عن الاحتكاك بجسده، عن جسده الذي يحمله معه، مثلما أنه يتبع فيه مسميات قوانين لا يد له فيها، نظراً لفاعليتها البيونفسية، ملترماً الحياذ، أن يستمر سليماً معافى، غير منتبه إلى التوتر الذي يتسببه التتابع السالف، أو الإلحاح البصري، وتسخين الجسد، وضرورة البحث عن ملاذ ما، يمكنه من تفريغ شحناته، ذات الصلة بما هو غريزي، أو بيولوجي فيه.

كل من يتقبل هذا الضيف المداهم لبيته، أو يقيم في مجتمع، سمح بتداول هذا الكائن الشديد النفوذ، لا يسلم من آفاته، أو نفاذ مؤثراته، بطرق شتى، وفي الفيديو كليب، ثمة تأمر للجسد على صاحبه، لأن ثمة استيقاظاً لحيوان الغريزة، عدم إبقائه في الحالة التي يعرف خارج نطاق هذا المناخ.

إن تفتي الجسد، ومراوحة الكتلة اللحمية في المؤخرة، وكأنها tendu، ترفع من وتيرة العمل، مثلما تبقي الطريق التواصلية سالكاً، وإنما على حساب المتفرج، والفن في ضوء هذه الاعتبارات يتراجع إلى الوراء، أو يتسرب مائعاً إلى داخل الحركات التي تسير نشاط المؤخرة، والمؤخرة التي تتقدم الأغنية، وكيف يمكن مجمل الحاصل إبراز جودة الأغنية، وتمايز المطرب بجلاء.

إن المتابع للمشاهد الفيديو كليبية، وحين يتعمق في طبيعة الأنشطة والسياسات التي تخصّص لإنجاح الحظّة، يتلمس كيف أن الفن قد بات في حكم الخلفى، أو غير الداعي إلى التفكير فيه، لأن الفن لم يعد، كما هو سلفه، أو كما هو عليه قبل فترة زمنية ليست بالطويلة أبداً، حيث الرومانسية، من جهة شفافية الصورة، والقدرة على تجسيد الممكن التعامل معه، تمسكاً بمجموعة القواعد ذات الصلة بالتقاليد، أو بالماضي، وإنما تحول إلى صيغة مفهومية أخرى، إلى مخالفة المعهود، بجعل الرومانسية، آخر ما يمكن التفكير فيه، وأن المتفرج هو مساهم في تبيان مدى المعروض.

ولعل الصيغة الموقّعة عن بُعد، وبنوع من الاصطلاح النفسي، لما تتم مشاهدته، تمنح الدور الكبير للحركة، وكأن الكلمة قد فقدت بهاء المعنى، وفتنة التركيب، وشاعرية المشهد المرئي، لأن انعطافاً كبيراً، قد زحزخ الجسد، ومارس فيه تجريداً، ليكون عنواناً طارئاً، ومن ثم جارٍ تشييته، لزمن، وقد بات المدخل الرئيس لزمن آت، وأنه سيستمر إلى ما لا نهاية ممكنة له راهناً.

المؤخرة التي تتهزّز، هي النعمة الدنيوية والموائد الخاصة، علمانية الجسد المطروحة، وفي تحدٍّ ممزوج بالوقاحة الجليلة السمات، مع مجمل التاريخ السابق، في صراع معلن، أو صريح مع أنماط أغاني كثيرة، بوجوه ممثليها، وسبل التواصل في ما بينهم، لأن المؤخرة الأبرز، هي لسان حال المعروض!

يعني هذا، أن ثمة مغنطة تنويمية للجسد المتفرج الحي، ولأنه في وضعية الانفتاح المحددة، يستهدي بالغبية التي تستثير فيه القوى التي لا تبقى أي قيمة لقوته، ذات الصلة باليقظة العقلية.

وفي المعروض الموسوم، يمكن ملاحظة الآتي، وفي جملة تفاعلاتها الدوامية والمستمرة:

التحويل بالجسد الكلّي إلى جسد راقص كلي بالمقابل، جسد الحركة، وليس جسد المتعة التي يعينها الفن الفعلي، لأن الأغنية بالذات، هي التي تؤطر الجسد المرئي، ومن خلال أداء حركي، تبقى المتفرج، على طول خط المتابعة، متداخلاً مع ذبذبات الشاشة الصغيرة، مهموراً بما هو حسي نابع عنها.

عدم السير بالمتفرج، إلى النقطة التي تعرفه بالقيمة الفعلية للمرئي، وإنما التعنيم على ذلك، لأن الجاري تصميمه في الرقص الجسدي، أو الهزات البطنية المرافقة، تمارس المؤخرة، كل ما وسعها، للبرهنة على أن ثمة إغراء، ولكن ليس من مكافأة، لا بل قد يكون عقاب تلو عقاب في انتظار المتفرج (عندما يكون المدمن على رؤية القناة المعتبرة شبابية، مندفعاً، لإرسال جملة، أو تعليق لسان حال علاقة عاطفية، وتحت اسم حركي ما، ولعله الوحيد، أو البعض من أمثاله، يكون على علم بهذا، وهذا يبقى نوازعه أكثر امتداداً، في المناخ السائد، والتحرك داخل نطاقه نفسياً).

إن حواراً ضمنياً، يقوم بين المتفرج المقموع قيمة، أو المسلوب إرادة، أو المخدوع، على مستوى القيمة التي يضيفها على المشهد المستثير لغرائز، تزيده انضغاطاً من الداخل، وكامل المشهد الفيديوكليبي، إلى درجة أنه يعتقد، وبسبب إفراطه في الاندماج النفسي، أن ثمة حواراً بينه وبين ما يتفرج عليه، بين الجسد وما يعتبر مقابلاً، أنه يتلمس في المرئي، ما يروّح به عن نفسه.

سيكون هنا، من العبث، الكتابة عما يجري، من باب تعديم كل قيمة أدائية، إبراز الدرجة الأدنى قيمة، لذلك، حيث إن انتشار القنوات المتخصصة، وما يعرض فيها، لا يمكن وصفها في مجملها، بأنها لا تستحق النظر، إن مجرد النظر فيها، ووجود معجبين، ومن ثم تواصل لهذه القناة أو تلك، وهي ذات طابع غنائي، مرفق بكم كبير، ولا ينقطع، من التعليقات، والتي تتنالى بلغة، هي في مجملها، تناسب لون المرئي، أو

المعروض، في الشريط الذي لا يتوقف عن الدوران، والاستنزاف الحال مادياً، للذين ينتقلون بين القنوات ذات الصلة، ويركزون عليها، إلى درجة أنهم كثيراً ما يجهلون الحد الأدنى مما يحصل أو يجري من حولهم، من ناحية الأخبار أو مرادفاتها، لا يعني كل ذلك، إلغاء لكل قيمة جمالية كامنة في ما يُرى، ثمّة قيمة بالتأكيد، ولكن طبيعة الأغاني، وخاصة الحركات التي تسميها، هي التي تسمح بالمكاشفة النقدية، لقراءة الخطاب الاجتماعي والنفسي لكل ذلك، اعتبار أن المؤخرة التي تشد الناظر عليها، هي فاعلة في صناعة الحدث الفيديوكليبي، أنها داخلية في مشاركة ملموسة، مع كل خصوصيات القناة التي تبث مؤثراتها، أن توافقاً على صعيد القيمة الفنية السهلة التداول، والتي تتجاوز الحدود، ويكون المعنيون بأمرها، منتمين، إلى أكثر المواقع حساسية، كما هي القنوات الفضائية العربية، وما أكثرها، إذ تستمر في بث الأغاني المتنوعة، إنما في غالبيتها، تكاد تفرغ الفن الملون، الذي لا يبخل في منح المؤخرة المجال الأوفر للظهور، للبث الهوائي، ليكون في مستطاع الذين لا يمكنهم التنفس نفسياً، بسبب وطأة الأعراف والتقاليد، عقد الصلاة المفتوحة، طالما أن عروضاً ما، موجودة، إذ يركب الدش، وجهاز التلفزيون يسهل اقتناؤه نوعاً ما، وما على الراغب إلا أن يتقن بعض التعليمات، وما أسهلها، وفي زمن قصير، ليكون عالماً بما يميز أي قناة خاصة، عن سواها، وكيف، ومتى... إلخ.

يكون في وسع المتفرج الفيديوكليبي، مواطن الرغبة، أن يعيش مع خيالات أكثر تنوعاً، ولكنها، في الوقت ذاته، تقلل من فاعلية قواه النفسية، لأن واقعاً بصرياً، هو واقع الصورة المرئية، واقع المؤخرة التي تلح عليه، في أن يبقى في الإثّر، هو الذي يسكنه المضمار الشبقي، إنما عن بُعد.

لا أحد هنا، ببعيد عما يدار، عما يجري، على خلفية ترنح، للشاشة البلورية الشفافة، لهذه الشفافية التي تغري بالمتابعة، وحيث يكون في الشفافية المحسوبة، بيت القصيد، والطعم الذي يُمكن عن طريقه، من تحييد القوى الاجتماعية، مع بقاء استمرار وطأة الأعراف، والمراقبة، وهذا يعقّب التناقض أكثر، والأخطر من هذا وذاك، وبسبب ما تقدم، فتح المجال لظهور أصوليات، أو مواقف متشددة، جراء الحاصل، لدى الجيل الشبابي «الصاعد» فعلاً، سواء رد فعل على هذا الذي يجري، وما يسببه هذا الإطناب في البث، والتزامم الصوري، وتلوين المؤخرات، أو إبرازها، في أشكال وأحجام مختلفة، من لفت أنظار من يستفرون قواهم، بدعوى البعد الانحلالي لكل هذا المرئي، والسياسة الخادعة

وراءه، ولأن الرغبات التي تستثار، تبقى مؤجلة، فيزداد الكبت، أو العنف الداخلي، فينقلب فعل المؤخرة المعروضة، إلى مكاشفة المتعتم عليه.

عولة الفيديوكليب

تعني العولة في حدها الأدنى، من جهة التعريف، أن ليس في مستطاع أي كان، دون استثناء، أن يكون متوحداً مع نفسه، بتعارض الرغبات، تضايقاتها، أو تعالقاتها، وتضارباتها، في الفضاء الجسدي المحلق اجتماعياً، وذلك عندما يريد أن يكون مهتماً بما يجري، إذ لا مجال للبقاء وحيداً في البيت، في غرفة النوم، لأن الأخبار التي تأتي عن طريق القنوات الفضائية، وما يعرض من أفلام خاصة وعامة، ظاهرة ومشفرة، وكذلك الأغاني المصورة، في هذه القنوات المختلفة الجنسيات، وهي في جملتها تتشابه، لأن ثمة غرضاً وحيداً أوحده، يجمعها في نقطة واحدة، هو كيفية اخراجه من نطاق خلوته، محاولة إجراء غسيل دماغ له، وعن بعد، وهو يندمج بما يراه، إذ إن الأخبار ذاتها، تشكل مشهداً بيئياً من الفيديوكليب في قراءة الخبر، وإظهار التأثير بالخبير عنه، مثلما أن الصور التي تمثل أرضيات الخبر الواحد أحياناً، تنافس ما هو مغنى، بطريقتها، وخصوصاً أن مذييعي الأخبار، وأغلب المعلقين، ذوو نفحة شبوية، لا تخفي جنسانية المشهد.

والفيديو كليب، ثمرة ضخمة من ثمار العولة، من خلال تداعي مؤثراتها، ولكن الثمرة هذه، تتهدد أياً كانت مواقعته، وأئى وجدت، من ناحية المظهر، وصعوبة تحضيرها لـ «الأكل»، مثلما هي الصعوبة الكامنة في كيفية المتابعة، ومحاولة البقاء بعيداً، عن التأثيرات الجمة للفيديوكليب.

وكما قلت، فأن يكون المعنيون هنا، هم جيل الشباب، ومنذ يفاعه سنهم، فهذا ليس بالأمر السهل، عندما يكون التركيز على كيفية تسويق الجسد الذي يبدو سهل المنال، الجسد الذي يظهر، عند نسبة ملحوظة عند هؤلاء، محلياً قبل كل شيء، رغبة صعبة المنال، حتى في الحلم، فكيف به على أرض الواقع، كيف به، وهو يقدم (كامل خدماته)، وما لا يقدر على التجاوب مع «كرمه»؟

ولعل التنوع الهائل في أطراف الفيديوكليب، من المنبع إلى المصب، مثلاً: من صاحب

الفكرة للأغنية الفيديوكليبية، من المسخر طاقاته في خدمة الفكرة هذه، كيف يتم التصوير، أين يتم التصوير، من يمول، وماذا يريد من وراء هذا البذخ، من هم المشاركون، والمشاركات «طاقم التمثيل الموازي للتمثيل الدلالي للأغنية هذه أو خلفها» أكثر تأثيراً في الترويج والدعاية...؟!.

العملية في مجملها، لا تخرج عما هو عام، فكما هو الأدب المقروء، ويكون ثمة أدباء يصعدون بطرق كثيرة، ويصبحون بسبب أساليب كثيرة، ذوي نفوذ، في تقويم نتائج آخرين، بعيدين عن النجومية الماثلة، وبالتالي، فإن التعريف الأمثل للأدب، وأي نوع منه، يكون قابلاً للاهتمام به، من خلال توجيه الميول والأذواق، وعبر برامج مكثفة وموظفة لهذا الجانب، وكما هي المسؤولية الثقافية، وما تعنيه الثقافة الفاعلة في المجتمع، ومن يمكنه تمثيلها بجدارة أكثر، تكون ظاهرة الفيديوكليب مغفمة بالطريقة هذه. إن الفيديو كليب هو الوجه الأكثر بروزاً لمجتمع يُراد له أن يكون دون مستوى اسمه، وبدءاً من المشاهد التي تشكل خللاً في بنيتها، كما هي الأمور الجنسية: عقدة العقد لدى هؤلاء المهتمين بما يجري، وعند الذين ينغمسون فيها، وكأن التاريخ هو تاريخ ما يمكن أن يُرى في الجسد، لأن ثمة ما يَمُصُّ في ذات الجسد.

والأجساد المعروضة، لا تبخل في حركاتها الأفعوانية، بإظهار ما يناقض التاريخ الذي تشكّل، والذي سيق رسمياً، وكأن المرئي هو على الضد مما يقدمه التاريخ السالف الذكر، وأن الذين يقومون بأمثال هاتيك الخدمات، هم ثوار اليوم، رموز التحرر، لا بل، ومهديو التائهين جسدياً!

أجساد تنوع، مثلما تختلف بانتماءاتها الجنسية، لأن العولة تكون حاضرة بقوة هنا، وكوسموبوليتية الجسد، تسهّل حالات التنقل إلى ما وراء الحدود القومية، والأيقونة اللحمية هذه، بدورها، لم تعد قابلة للمكوث في مكان، وهذا المكان، دائماً يكون في انتظار موثّق للمؤمنين بها، فالمكان المقدس، مكان العبادة، مكان الحشد الشعائري، وفي مناخ كرنفالي دينياً، وتحت الأضواء التي تبرز الحشوع في الأجساد المؤمنة، وحيث الله يتماص صفاته ينير النفوس، أو يكون الكلبي الحضور، على الأقل، انطلاقاً من لزوميات المكان، وبوجود راعي الكرنفال: الحفل، الحشد الديني، والجسد الحاضر، يُسعى به إلى أن يكون خارج ماديته... إلخ، هذا المكان ينفص علامته الماثرة، يرفع سقفه، إنه لا يعود

متحركاً تحت سقف، لأن أيقونة الجسد المختصر، باتت في كل مكان، وحتى الانتماء الديني ضمناً، صار أشبه بخرافة مكانية حقيقة، والمظاهر المعروفة بالتمايز الديني، توارى خلفها كل هذه «المخرمات» التي تعتمد «مؤمنها» الجدد، وهم شبابيون، وفي جهات شتى، بحيث لا يمكن حصرهم، أو التأكد من عددهم الفعلي، إنما هم يزدادون باطراد، لذات السبب الذي يجعل من الآبائية، في توارثها العنفي ممثلة الصادر والوارد في المجتمع، بينما المجتمع، وبدءاً من البيت، لا يعود قادراً على تأكيد ضمان رمزي، ولو بنسبة محدودة فعلاً لمفهوم الأيقونة ذات الصبغة الدينية، فالجسد المسموح له بالتثني قوَّض الآبائية كثيراً هنا وهناك.

وليس صعباً فهم لغة الفيديو كليب المنتشرة، أو الطاغية، وهي تتمحور حول الجانب الأكثر إثارة في الجسد، أي، عندما تكون المؤخرة، هذه التي يُنظر إليها كثيراً، ولا تُسمى باسمها على الورق، أو في المناير الرسمية، من باب الترفع، أو تأكيد الذات العصامية (الطهرانية، تحديداً)، هي العلامة النافذة مفعولاً، والتي تؤكد مدى نفوذ المرئي المباشر في اللامرئي، وكيف أن الصورة المتحركة برزت مناقب الصورة الجامدة، وألحقت العين المتفرجة بالمرآهن عليه داخلها.

لهذا لا يعود مجدياً الحديث عما هو أخلاقي، وبنوع من الوصائية المضادة، وربما كانت ظاهرة الفيديو كليب المحاربة، والمنبوذة على الورق، وفي الجلسات الرسمية، أو الآبائية المشتركة، ومن قبل مسؤولين لهم حضورهم الرمزي في المجتمع، ظاهرة يتم احتضانها، ويوظف على متابعة أحدث تقنياتها، واقتناء الجديد تلو الجديد فيها، في الغرف المغلقة، أو الخاصة هنا وهناك.

إن اعتماد التعابير الأخلاقية، في منحها النصائحي، وثمة تفشي فساد أخلاقي، لأن ثمة تفشي فساد قيمي، سياسي، تربوي، عائلي... إلخ، كثيراً ما يكون أشبه بانقلاب لعبة السحر على الساحر، واللجوء إلى الأعراف والتقاليد، وتبيان فضائل ما كان، بينما ثمة أزمات اقتصادية واجتماعية وتربوية تزداد تعقيداً، هو من قبيل تجاهل جوهر المشكلة، وأوجه حلها^(٢).

وما عرض له عبد الوهاب المسيري، في هذا الصدد، يضيف على الموضوع جدية، لها

صلة مباشرة، بالموقف من الجسد، وكيفية الاتجار بهن أو تقويمه، وفي نطاق الجنسانية، عندما يرى أن ثمة جانباً واحداً يؤكد الفيديو كليب، وهو الجانب الجنسي، وأن ثمة تصعيداً (للسعار الجنسي)، وهذا يرتبط بتصعيد (الشهوات الاستهلاكية)، ويعني ذلك، أننا شكل من أشكال (البورنو)^(٣).

وهذه ظاهرة ملموسة، كما رأينا، وهي ظاهرة تتجاوز النطاق الموسوم حقيقة، حيث لا يمكن اعتبار الشهوات الاستهلاكية، هي الحد الأخير للسباق، إنما الحد الممؤه، فثمة الكلمة الضائعة، في كلمات المجتمع المتقاطعة، لكون الشهوات الاستهلاكية، تبرز من يستهلك — بالفعل — أكثر من سواه، وينوع من المعلّمة والدهاء، وما يُستهلك واقعاً هنا، يكون المستهلك في الطرف الأكثر حضوراً كمّاً ونوعاً، وأعني بذلك جسده الفتي الذي يعيش حرماناً مزمناً، وحتى تعرضاً لأشكال متنوعة من القهر أو الكبت، تحت وطأة (الأنا الأعلى: رقابة أولي الأمر)، إن جاز التعبير.

والعملية في غالب حيثياتها، تبرز نوعاً من الطرافة المؤلمة والمثيرة للتهكم، لأن الجاري مظهر لمفارقته، وأن السحر الذي يفتن قلوب كم وافر من الشباب قبل سواهم، يفتضح أمره لاحقاً، لأن فقدان المناعة (استمرار التأثير بالمعروض المذكور)، هو الذي يقلب القاعدة، لكون السياسة المتبعة في اللعبة، هي ذاتها ترتد إلى الذهنية الواضحة، ومن داخل المجتمع، ذهنية الجمود، أو التوقيت الزمني العاجز عن الاستمرار طويلاً، لأن الخطوة المتبعة تضمّر حقيقتها، حيث إن ما لا يصرّح به، من ناحية التلذذ الشهوي، وكما هي واجهة المؤخرة الفيديو كليبية، هو الذي يصرّح به بوجهه الآخر: السرعة الملحوظة في انهيار أساس اللعبة، فالتخلف لا ينتج ذكاء يقيه لزمن طويل، لأن القوى المهيمنة لإنتاج الأدوات اللازمة، وتأمين (السوق) المطلوبة نرجسية الطابع^(٤).

وليس في المشاهدة المتواصلة لهذه القنوات الفضائية: العربية، نموذجاً، إلا التعبير الدال على استمرار وجود الجسد المحتزل، استمرار استعارة أي جسد، يؤدي المهمة المطلوبة، وهي كيفية التعتيم على الجوهري، ممارسة الإزاحة المستمرة لحقيقة ما يجري، جعل القضايا الأهم، في طور الإرجاء المستمر، التفتن في ما هو إلهائي، حيث خطاب الجسد الموسوم، يكون الخطاب الأهم، نفاذ فعل، في الجسد المجتمعي عموماً، وهو وجه جلّي السمات لذات الجسد الذي يعنى بأمره، على أعلى مستوى، مع فارق كامن في المأخوذ

بنعمه الذكورية الطابع، وهو إزاء أكثر من مؤخرة فعلية، والمأخوذ به توهماً، وهذا يضاعف من عنف المكبوت والموقوت معاً.

ولعل أبلغ برهان على ذبوع أو شيوع هذه الظاهرة، وكيفية التنوع فيها، هو ما نلمسه في ظاهرة الذين يحاولون أن يكونوا أنداداً لمغنين أو مطربين هم سكتة الفيديوكليب، وذلك بمجاراتهم، وعلى أعلى مستوى، عندما يحاولون الزج بأنفسهم، في لعبة موازية، وبصوتهم، وفي تجمعاتهم الخاصة، باعتماد مؤثرات صوتية، وحتى باعتماد حركات جسدية، هي أجساد إناث، لا يخفين فتنه ممارسة الإغراء اللحمي، لعبة المؤخرة في تطرية المناخ السديمي للمسموع الموازي غالباً للأغنية الفيديوكليبية، والتي بالكاد تنتشر، إلا بالترافق مع المؤثر اللوني، وهي الظاهرة بدورها، لا يقدر عليها أي كان، وليس في وسع أي كان الدخول في مباراة الجسد — السلعة، السلعة — الجسد، وتسيير المؤثرات الحسية، بقصد التفاني، تجاري متعدد المرامي.

أي إننا يمكن أن نتحدث بالطريقة هذه، عن (أدباء الفيديوكليب)، كما تعرض لذلك أحدهم^(٥)، نتحدث عنهم، دون أن ننسى طبيعة المفارقة اللونية والصوتية البارزة هنا، وهي المتجلية في المنظور الجسدي، لكون الأديب الفيديوكلبي، يسعى جاهداً، ودون شعور ظاهر منه، إلى التعريف بجسده حركياً، كما لو أن استعراضاً بالتمثيل الأنثوي الفتوي يتبدى هنا، كما لو أن الأديب الموسوم، يحيل طاقم قواه الحية، ومن خلال مشهديات الفرجة الجسدية، إلى أن يكون الأنثى والذكر، أن يحيل جسده الفاتن داخلاً، وكما هو مقدّر عنده، دانياً، غندوراً قابلاً للتعامل معه، منقوص المظهر الرجولي، طالما هو راض، في أن يتحلى بمثل هاتيك المزاي من الليونة، والاستقطاب الصوتيين والجسميين، منافساً الأنثى في ذاته، ومتقدماً عليها في ذاته، في الوقت ذاته، لتكون مؤخرته محفوظة الحقوق اعتباراً ضمناً، ويكون المملوك بالنعظ الذكوري والغلمنة الأنثوية المتخيّلة بالمقابل، لتكون الهجنة الجنسية، من خلال التداخل المعقود عليه الأمل النفسي رغبة مركبة: واقعاً وتوقعاً، هي معبر الرغبة، من وإلى ذات الشخص: الواجهة والمؤخرة معاً

والأدباء شريحة اجتماعية بدورهم، ومفهوم الأدب، كما هو مفهوم الفن، كما هو مفهوم الجسد، هذا الذي يتحدث عنه كبار الفلاسفة، أمثال (هوسرل، ميرلوبونتي،

رولان بارت، فوكو، دريدا... إلخ)، وبالمقابل، يمكن أياً كان، لا يستطيع التمييز بين مجرد مفردة وأخرى (الجسد والجسم)، بين غرائزية الجسد وعاطفيته ومنطقيته، وما يحضر في الأدب هنا، أو السيمياء، أو الفكر المعني بالجسد انتروبولوجياً (ميشيل برنار، دايفد لوبروتون...)، أو غيب، بسبب سوء استعمال مفهوم الجسد، هو ذاته قائم، مقيم في الفن، من ناحية التعرف إليه، من قبل فنانيين كبار، أو من هم دخلاء في ساحه الكبرى، كما هو المجتمع الذي يدار بخلخلته، أو بتجديد قواه الحية!

إن المسألة برمتها، مرتبطة، بكيفية استثمار الفراغ في المكان، إبلاء المساحة الزمنية، باعتبارها مجالاً للنظر، ومحاولة تركيب له، بما يتناسب والذين يريدون احتواء الزمن، مع المكان، انطلاقاً من المعنى المعطى لما هو حتمي، وتحديدًا: الجسد، والبحث عن أفضل الطرق الممكنة، لجعل الجسد سلعة متنقلة، ومتحركة، إمعاناً في تأكيد ما لا يراد النظر إليه داخله، حيث المؤثرات البصرية، وجاهزية التكنولوجيا الإعلامية، قادرتان على تحقيق الكثير، مما كان يندرج حتى عهد قريب، في عداد المستحيل، والفيديو كليب مخلوق تقني حديث، وعندما نجد كيف يتم التغيرير بهذا الكم الكبير من الذين يحاولون التخلص من وطأة أجسادهم عليهم، من ملاحقة هواماتهم لهم، طالما الرغبات تدخل في الجمل في حالة التأجيل دون الإشباع، غالباً، يمكن هنا، البحث في خطورة العلامات المتوافرة، استحضارها لتكون نافعة براغماتيكياً أكثر، وما يمكن تذكره، مما يخص الجانب الأكثر عراقة في الجسد الحي: الإنساني نموذجاً، وجلاء أثر عنده، يثري موضوعنا، وهنا، بوسعي الإشارة إلى المحسوس البصري، وإمبراطورية المرئي فيديو كليبياً!

وإن ثمة كثيرين، في الطرفين، يراهنون على هذه الخدعة الأبعد من اعتبارها سينمائية، بقدر ما تكون اللعبة الطبيعية، أي تجليات العلاقة غير المستقرة، بين الكائن ونفسه، أو ذاته، هو والطبيعة وتفاعلاتهما، هو والآخرين، ويكون إدراكه الحسي، من خلال المرئي، مرتكز الجسد في العالم، ولا يكون مرئياً، واقعاً أو تخيلاً، أو مكاشفة ضمنية، إلا بتوافر الضوء في الحدود المطلوبة.

لكن لا بد من إنارة الموجود، إذ (يحدد الغرف ثلاث خصائص للضوء: البريق واللون والإشباع. أما نظريات الإدراك الحسي المعاصر، فهي تحدد ثلاث خواص بارزة له: الانتشار وشدة المصدر واللون. إن البريق هو شدة مترابطة بمصدر الضوء، يمكن تأويلها

كتوجيه تدريجي، يقوم على صراع رئيسي بين الظلمة والنور ويؤدي هذا الطرح إلى انبثاق المرئي. وينجم اللون عن ردة فعل نوعية يقوم بها المرأى المضاء الذي يصبح تأويله أيضاً كقيمة صيغية (محوّلة نوعياً) لـ «مقاومة» الهدف وردة فعله على فعل المصدر. إن الإشباع هو تبديل متدرج للون — نسبة خليط اللون الأبيض — يمكن أن تأويه كقيمة صيغية تقوم على الصراع الثانوي بين «اللون» و«غياب اللون»^(٦).

هذه العلائقية، تضع الجسد، بوصفه المادة الجامدة والمتحركة، المرئية واللامرئية، في موضوعنا، وله، تضعه في واجهة الحدث المعرفي، إذ ننطلق منه، مثلما نرتد إليه، وفي الحالتين يكون معاً، وهنا وهناك، يكون المختلف عما نتحدث به عنه، لحظة الانطلاق أو الارتداد.

يرتقي الجسد، في جوهر مفهومه المؤجل في حقيقته المركبة، إلى أعلى عليين، بما هو متردد حوله، وتكون السيمياء لعبة الجسد مع الجسد، لعبة الظل والنظر فيه، وبدرجات متفاوتة.

وما يتخلل الفيديوكليب، هو جانب القدرة الشرائية، إن جاز الوصف، لأولي أمره، لكل هاتيك المشاعر، باعتماد مثيرات بصرية، باعتماد الضوء: بريقاً ولوناً وإشباعاً، كما لو أن الجسد مرّكب من الضوء ذاته، ولكنه بالقدر الذي يوقفه، إذ ينكسر لحظة الاصطدام به (نتذكر هنا انعكاس زاوية ورود الضوء)، يكون ماضياً نافذاً فيه، من ناحية المفعول الحسي، وكما هو متهيأ للنظر حسياً، لدن المشاهد، وكما هو الضوء مختلف عليه بين مفهومه كضوء، لا يقبض عليه في طبيعته الأخرى، فإنه في ماديته، فيزيائياً، يمكن التعرض له كثيراً، يكون الجسد، بتركيبه الحيوي غير تركيبه الثقافي والرمزي، غير المعطى فيه تاريخياً واجتماعياً أو أنثروبولوجياً.

في مفاعيل الضوء، يمكن تذكر المرئي واللامرئي، كيف أن المرئي، يكون خلاف مادته، وكيف أن الناظر بعينه، غير الناظر طبيعة نفسية، وأن العلاقة التي تقوم بين تفعيل الضوء بخصائصه الثلاث، والمشاهد الفيديوكليبي، هي في كيفية استثمار الخصائص السالفة، في أقصى تجلياتها.

حسباً، وبسبب بنية الجسد المأخوذ بالمشهد المرئي، مشهد الجسد المتمايل، المدغدغ بما

وراء الحسي، يلعب الضوء المأثور، ومن داخل جهاز التغذية اللونية، دوره بنجاح، بمهارة، طالما أن ثمة انشداداً يتم، استسلاماً معيناً، يظهر، لمتعة المعروض الذي خطّط له كثيراً.

وليس إبراز المؤخرة وتثبيتها لتأييدها، استجابة، لما هو مبرمج آلياً، أعني، كما هو منشود، خارج ما هو آلي، بطريقة اهتزازية: ارتعاشية، أو شبه عارية، هتكاً لمغيّب، بصورة مقصودة، كما هو فعل القنص، أو خاصية اللقطة المبالغية وصعقة الكامن رغبياً، أو وهي لا تخلو من إباحية ما، إلا صنو الملموس، بسبب فاعلية الإتقان الكبرى مقابل فاعلية الحرمان الجنسي الأكبر.

وما يمكن رؤيته، في الجانب المعتبر مخالفاً، بالنسبة للذكور الذين يهزون أبدانهم، طالما أن الحركة تكون تماوجية عمودية، أو تعانقية، وخصوصاً في أغاني الفيديوكليببات الخليجية، من خلال الدشداشة البيضاء، هو الذي يعمق سياسة الجنسية، ووجهة الشبق الذكوري...

المؤخرة المستبطنة في مسرى المرئي الجسدي

ليس من نص، من جسد مرئي، من حوار، إلا وكان في إثره، أو داخله، صيغة بناء جسدية، وهذه الصيغة تطال محاور عدة، في منحنياتها الاجتماعية والسياسية والنفسية والثقافية والمعتقدية.. إلخ.

ومن خاصية الفيديوكليب، أنه لا يقتصر في ممارسة أدائه ذات الصلة بالنظر، على التعريف بصلاحية وحيدة، تميزه، وإنما يسعى إلى الاستيطان في كل الأمكنة التي تمكنه من توطيد مكانته، وبالتالي، إلى توطين شعائره المستقبلية، وهي التي تستطيع أن تبعث في الجسد المقموع، الجسد الذي يحن إلى ما يحرك فيه عصب الحياة المنشودة، ما من شأنه تقديمه فولكلوري الطابع.

وفي الحالة هذه، لا يعود الفيديوكليب مجرد جهاز، أو ممارسة تقنية، وإنما ممارسة ثقافية تجمع بين المادي والمعنوي، بين الأداء القولوي، والإجراء الفعلي: الحركي، ومد التأثير القاعدي، إلى أوسع نطاق، هو ذات النطاق الذي يقبل إمكانية التوسع، وتغيير نقاط

ارتكاز القوة في البداية، في كل مرحلة مخاطبة بصرية، حيث كل أداء، مع حركة جسدية، وإفساح مجال مختلف للمؤخرة المنتخبة في تعزيز المطلوب، وعقلنته، هو بمثابة تمديد في عمر المؤثر اللحمي المضاء.

والبحث في المؤثرات الجانبية، يظهر الفاعلية الكبرى، لهذا التجلي الفيديوكليبي، عبر التركيز على أكثر منابع القوة الغريزية والإيهامية في الجسد، وكيف أن متابعة كشفية من هذا النوع، تمنح المشاهد مضاء قوة، قوة لا يمكن اعتبارها سلبية أو إيجابية، أو هي قوة انتشار، وإمكانية التنوع في اللغة، بالتعليق على ما هو مجاور، أو يمكن أن يقابل، ما كان مؤثراً فيه بداية.

ولعل في اختياري هذا الجانب محاولة لاستكشاف العري الجسدي بشكل أفضل دلالة، في الوقت الذي تتنوع الأسماء الحركية، أو الرموز، والتعليقات، التي نقلتها عن المواقع الإلكترونية التي تهتم بهذا النشاط الفيديوكليبي، هو الذي يمنح الموضوع، ومن خلال تفعيل البحث، عن فتنة المؤخرة بالذات، يمنحه قيمة معرفية ودلالية، تستحق الكثير من المقاربة الفكرية، والدراسة المتعددة المستويات، وما تظهره الكتابات المختلفة، في صياغاتها، وهي مقطعية، أو غير دقيقة نحوياً أو قواعدياً، وناقصة، وملغزة، هو الذي يجعل من هذه الصفحات المختارة والطويلة، والتي تُعتبر موضوعاً واحداً في النهاية، يجعل منها حيزاً مفتوحاً، يغري بالنظر في مكوناته النفسية والإيحائية، أو الإيمائية والاستطردادية والمتخيلة جنسانياً، وكما هو في المكرر ودلالته بدايةً:

(مقالات فيديو كليب فيديو كليب أطفال فيديو كليب بنات فيديو كليب عربية فيديو كليب أجنبية فيديو كليب عراقية فيديو كليب لبنانية فيديو كليب مصرية ٥٠ Cent: أنا لستُ جديدٌ خارج القلنسوة / ما زلتُ في القلنسوة، «٥٠ قافية سنيت في» دبوس محمّل بالكامل، خ يحسّ الحرارة حتى إذا هو فقط باع ٥ مليون من نسخ المذبحة قبل سنتين. هو خارج لإثبات هو كُل شيء الذي هو كَانَ يَدْعِي (آ ما زال في النادي da، ما زال يُؤشَف bub خ) بينما يَهْؤ آ سياط أكثر من a عبد منفلت. خ مثل المذبحة، يُقسَم كيرتيس بين الفيديو كليب الصعبة (آ رجل أسفل وخ آ نار، خ آ أنا سأقتل ما زلتُ خ) وفيديو كليب ناعمة (آ يثلي تقدّمي خ)، للمرة الأولى يثرك الضيوف يَغْتَوْنَ أغلب الخطافات. يَزُورُ Fiddy ثانية شوارع قديمة في آ مباشرة إلى المصرف، خ

أنتج من قبل تاي فيف والدكتور Kanye West: ليس هناك كذب أكبر على التخرج من عندما ادّعاء Kanye الغربية التي هو لا تحاول بصعوبتها، خ بينما هو يعمل على الأعزب آ لا يستطيع إخباري لا شيء. خ يحاول غرباً جداً بشدة في كل شيء هو يعمل. وعلى خلاف نظائر الصخرة والهيپ هوب — أغلب الذي يُريد جوائز جرامي والمراجعات الجيدة بقدر هو يعمل — هو غير خائف لإخبارك.

M.I.A.: الألبوم الأخير إم. أي. أي. استدعاء كالا تسجيل غرب Kanye المتأخر — متابعة ثابتة بشكل مفاجئ إلى a غلبة ذكي بارع ضربة تقيئ هذا الظهور لأول مرة. ومع ذلك الغرب الموسيقار الأكثر عالمية، خصوصاً بينما يحمل أمريكيان الكون، هناك تشابهات موسيقية أيضاً: تتحدّى كلنا ألبومات ركود sophomore بمُخاطرة الذريعة. لكن حيث مستأجر غرباً درّج جون بربون بشكل كلاسيكي، مغني الراب لانكان السري البريطاني انتشر وانحنى مستوى واطئ. أصلاً هي مُتمتعة لمناجزة الضربات الوسخة ٢٠٠٥ Arular للوسخ الودّي الراديوي الأكثر لـ Timbaland. تلك الحطة Rilo Kiley: لأن مغامر Rilo كايلى الأكثر كان a نصر الأغنية الصنع بشكل جيد القصصية، متابعة beatier ها الأكثر اقتضاباً لدرجة كبيرة و، الذي أيضاً ظهور لأول مرة علامة الفرقة الحقيقي الرئيسي، سيّتهم بالتصفية. بدلاً من ذلك، هو لحد الآن أكثر مغامرة a، تحدي فرقة ناجحة إلى طائفتها المريحة. لطيف جداً دائماً لـ cred مُستقلّ جدّي، ينزلق جيني لويس أربع فيديو كليب حول الجنس الخطر الذي فيه هي نفسها Architecture in Helsinki: ماذا يحدث عندما مُستقلّون يقتاتون رسامو الصور المصغرة يُقررون اختيار القنبلة الطويلة؟ «قلب يتساقط» إذا هم محظوظون — الأسترالي twee twee جماليون يبتكرون a أغنية البوب حقيقية حتى trippier من الواحد المزيغة يتقنون نهائين إلى الأجزاء a، बाद قطع calypso عبرت بقاعة الرقص التي تستمر بالكثير حتى تغم غائبة أخيراً. بضربات sexed ها أعلى، cowbell، هراء يهتف وأتب Junior Senior: أين تشتري أقدم الحبوب السعيدة الأصغر تأخذ؟ يا يا ألبوم الثنائي الدائم كدي ديسكو ملئ بالمستقيم الثاني megabright الكهرو، شيء على غرار كي سي والفرقة المشمسة يستمتعان مع آبا، فقط بلوحات المفاتيح الأفضل a يُعرفان غمزة. يبدو حماس الألبوم تقريباً صورة متحركة تقريباً أحياناً، وعنوانه يُخبر أنتم جميعاً تحتاج للمعرفة حول نظرتهم الغنائية. لكن أقدم الأصغر بناء المسار تألم وطريق مع

Silverchair: في منتصف التسعينات، الثلاثي الأسترالي Silverchair كَانَ a فرقة ذكور حقيقية — جداً شباب الذين يُلعبون فيديو كليب صخر صلبٍ أصلية قوية على آلايتهم الخاصة. الطبال بن خدم، عازف القيثارة كرس Joannou ومغني عازف قيثارة شاعر دانيال Johns ما زال شاب (في أواخر عشرينياتهم). هم حديثون جداً أيضاً في الوصول الطويل حديث صغير، ألبوم إستوديوهم الأول في خمس سنوات، مِنْ كَوَز New Pornographers: لسبع سنوات، المصورون الخلايون الحدد كانوا أحد صخرة كندا الأفضل تُصدّر، طُهور a سلسلة السجلات التي كزرت السبعينات صباحاً تُضرب وأثارت غزارة فائزة بدون صوتٍ جنينة أو عامة. المتحدون، ألبوم مجموعة فانكوفر الرابع، مدروس أبطأ وأكثر، لكن في الغالب يُواصل البوب الكهربائي المثبتة انسجام المضخوخة خطاف زَيْن بشكل معتدل بالخيوط ولوحات المفاتيح. من الصعب تَحْيُل Sum ٤١: عندما أوفدوا قبل ستة سنوات، يَجْمَع ٤١ كانت عادية محبوبة وجميلة جداً — فقط popwise , goofy كنديون يسقط المعدن الممتاز، ومضة — ١٨٢ ونكات dick. منذ ذلك الحين، تَرَوِّج Deryck Whibley أفريل Lavigne، والفرقة أصبحت مشهور ومفقود a عازف قيثارة، لكن يَجْمَع ٤١ مَا أَخَذَ صَوْتَهُم بالضبط إلى المرتفعات الجديدة: بطل Underclass طويل على ألحانٍ openhearted حول البيوت Cookies: كم من عُطْل نهاية إسبوع محشّشة قعدتكَ حول الشقة، يُراقب سي بي جي بي يُشَبِّك YouTube وقول، «لعنة، لو كان هناك a فرقة تقدير جحيم ريتشارد — مِنْ غلاسكو! دعوة أنفسهم، التسعينات أو الشيء! «إنتظار لَمْ يَغْدُ، هَيَامُون مُرْهَقُون. التسعينات a ثلاثي مُستقلٍ إسكتلندي الذي يُتابع تخیلاتٍ شرير سي بي جي بي هم المضحكة بالولاء الديني تقريباً، يُؤدّي إلى البعض مِنَ العزّاب الرائعين جداً — From The Corner To The Block : مثل كُل فرقة فونك نيو أورلينز عظيمة تُعوْدُ إلى الأمتار، مجزّي مركز نفوذ ذو دور فعال الذي يُكافح بشجاعة لجعل سجلات الإستوديو العظيمة بالفيديو كليب والفيديو كليب. عملهم الأخير a لية — — الضيف إم سي إس على شَحْن الإيقاعات الذي ليس تماماً ألحان. التتائج تتفاوت. هدية ضربة الثرثرة على «الزاوية» تُفْهَر الخطأة مستوى عالي تحت. «Squarebiz»، يُغْرِضُ Ladybug مكة المكرمة كواكب Digable، أمير مشغول أكثر من اللازم مِنْ قِيل a فرقة أفضل بكثير في عرض منطاد زبلن Led في عظام خَطّه الثانية. «الذي تحتاج»، بالقصائد الغنائية ولید، يُقْتَرَبُ أكثر إلى ذلك المثالي a، لَقَة قَوَادٍ معدنية Pegi Young: هذه يَجِبُ أَنْ

تَكُونُ إحدى أكثر الألبومات الأولى المتأخرة في مغني شاعر التاريخ. Pegi شابة كُتِبَتِ البعض من الفيديو كليب الأصلية هنا قبل أكثر من ثلاثون سنة، قبل فترة طويلة تَرَوَّجَتْ نيل يونغ. لكن إحدى المُتَع غير المتوقعة لـ Pegi Young (سوية مع صوب نيل تُلْعَب sitar كهربائية في «تَحِبُّ مثل الماء») تَشْمَعُ Pegi يَزُورُ ثمانية الأسئلة والانطباعات من شابها — «تَقْفَلَانِ لِحَبَّة»، حُطَّ أبيض في الشمس».

T.I. Vs T.I.P. : تعرّف على الأصغر مسؤول / إحترَم من الشرق إلى الغرب مثل هو كَانَ يُدِيرُ الغوغاء، لَطَرَقَ مواطنٌ أَطْلَانِطَا تِي. آي. على ملك التَمَنَّة الماضي، الذي عنوان أشار إلى منزلته كالمملك السائد من الهيب هوب الجنوبي. هذا ما كَانَ افتخار يعاطل. الملك كَانَ سَجَلُ الضريبة الأكثر رواجاً ٢٠٠٦، يَذْهَبُ ثنائي البلاتين. تِي. آي. كَانَ في جميع أنحاء الراديو والتلفزيون، pimping Chevys وفوز a جرامي للأعزب القتال «الذي تعرّف». أبرز الألبوم الذي تِي. آي. يَعْمَلُ أفضل: الهيب هوب المنوم بنى على synth لَمَاع كبير يُعَلَّقُ وفطنة تشدّقت القوافي لحد الآن بشكل سميك حول أكوام النقد، يَقْدَفُ مخدراً والتَّقْوِيس badassness. هنا كَانَ a رجل الذي ادّعى تَمَثِيل الجنوب لكن الذي بدا نفس قدر مثل جاي زد بينما هو غَمِلَ Jeezy شاب — والذي الطموح كَانَ عالمي جداً.

The Con: كالسحاقيات اللواتي أبداً لا يُرجعن ظلمهم أو حتى جنسهم، Tegan وساره ما عِنْدَهُمَا رجالٌ لَمُهاجَمَة، تَحْمَلُ أو يُمَسِّكُ حول. هذه قَدْ تَكُونُ لماذا فيديو كليب حَبَبهم المُفَصَّلَة غير إعتيادية لذا قليلة المسرحية — a لغز يساوي تَأْمَلُ، لأن موسيقى لوحة مفاتيحهم الثقيلة تقريباً موجة الجديدة جذابة غير اعتيادية أيضاً. عندما ساره تُغَيِّرُ a جوقَة مع a melodically «ذروية لكُتِّي أَعُدُّ هذا / أنا لَنْ أَذْهَبَ حياتي الكاملة / يُخْبِرُكَ».

Korn: القوة ليست دائماً في الأعداد، لكن Korn — أسفل إلى ثلاثة أعضاء بعد خسران عازف القيثارة براين «يترأس» ويلتش (إلى الدين) وطَبَال ديفيد Silveria (رسمياً على «الفجوة») — صوت جرح وقلل الآن. إن الوزن الكبير الحقد ١٩٩٨ يَمِيزُ وراء القائد، ألبوم Korn الأفضل، وحيداً هنا بتَشَنُّج وزيادات: قيثارة الطحن الصناعية وبقعة صنع نحاسي «متفرج بريء» زغب التَشْوِيه على غناء جوناثان ديفيس.

Finding Forever: قبل سنتين، يَكُونُ ما كَانَ قرص تخطيط أرضي مشاعية المدمج فقط الأعلى، هو كَانَ أيضاً أفضل مهنته — مدروسة، مثل «كلية» المجانية والمُناسبة للالأم كُلّ سجلات مشتركة، لكن محبوبة ومعشبة وحادة أيضاً في جميع أنحاء، شكراً إلى منتج الرئيسي Kanye غرب. لا مفاجأة، ثم، الذي مغني الراب شيكاغو أخذ a نظرة مماثلة بإيجاد إلى الأبد: Kanye خلفي، ثمانية مساراتٍ منتجٍ، وأيضاً ظهر الضربات.

Libertad: المسدس المخملي عملية تحدي رائعة: a فرقة أولاد المدرسة الكبيرة السن السبعين من قرن عشرون megagroups التي تُحدث a ضوضاء قيثارة صاروخ التي أكثر إلحاحاً من أكثر المشكلة الحالية ني شريز emo. الهجوم الخاطف في «تركة يطوى» «يُخرج الباب» و«الحبوب، شياطين والنخ». قد يَكُون طبيعة ثانية إلى الرجال الذين وَقَتُوا في الأسلحة n ورد ويَجمون طياري المعبد، لكن هناك الكثير.

Calling The World: قبل أربعة سنوات، الظهور لأول مرة من هذه لوس أنجليس. كَسَبَ الأولاد أحمالاً مقارنات Weezer وانفجر قليلاً، شكراً جزئياً إلى أو. سي. تعرض. ألبوم روني الثاني يَدِينُ نفس قدر إلى لوحة مفاتيح السبعينات قاذ صخرة إذاعة (تُفكرُ إي إل أو أو Styx) ك Weezer، وهو لدرجة أكبر خطافٌ slathered ورخيم بشكل مَجْلُوب من الأول. في أسوأ الأحوال، هذا يَغْنِي إعدام عاطفة — تخفيضان، بضمن ذلك.

Planet Earth: «أحبك، طفل رضيع، لكن لا يَحْبُبُ أنا أحب قيثارتي»، يَتَشَبَّحُ الأمير في «قيثارة»، بين انفجارات soloing طراز الخافة العديم الجدوى بشكل بطولي. هو أكثر إبعاده مرتبى صيفية منذ «بي سيطرة» في صيف «٩٤»، أو «أبجدية St» في صيف ٨٨، أو «هاذي» لربما في صيف ٨٣. ماذا عَمِلَ الناس للمزاح في الصيف قبل الأمير؟ كوكب الأرض أحد تلك الألبومات يَجْعَلُ متى هو يُحاول a أصلب إلى حد ما من Our Love To Admire: بدت الشرطة الدولية للانفجار من جبهة ديفيد باوي حوالى ٢٠٠١ a، كابوس موجة جديد يَتَحَقَّقُ: قيثارات القوطي المتألقة، قسم إيقاع تترات حيواني، شعر بنوك بول الغبي بشكل مبدع وجرائم أزياء مصارع الثيران المرحّة الأكثر تسليّة منذ أن اكتشفت عبّارة براين ملابس capri الداخلية. هذه الأيام، الزحف أولاد الليلي نيويورك يَبْدُو الكثير يَحْبُبُ آر. إي. إم، وحبنا لإحترام نسختهم آر. إي. إم.

Super Taranta: كان هناك أبداً أي أيام زمان الجيدة / هم اليوم، هم غداً / هو a شيء غبي يَقُولُ / يَلْعَنُ غداً بالحزن. «يُقَسِّمُ لذا» نهائي، الأغنية الأذكي غوغول Bordello أبداً الأغنية مسجل والأذكي أي واحد سَيَصْدُرُ هذه السَنَةِ. يَهْرُ في لغته الخاصة — a بالغ في تبسيط عَجْرِي يَتَحَدَّى دُوسَ لَعَبَ عالياً وبعد ذلك ثنائي موقوت من قبل a عازف كمان روسي، a عازف أكورديون روسي، عازف قيثارة إسرائيلي، عازف قيثارة.

Superbad: مهوس الولد كَانَ a مشبك الكوميديا منذ اليونانيين. حسناً، أَكْذَبُ، لَكِنَّكَ تَعْرِفُ ما أَغْنِي. هو dickhead الهزيل بدون فرصة يُصْبِحُ أبداً وَضَع. ما عدا في الأفلام، تلك. الآن، كـ McLovin في Superbad، كرسنوفر Mintz Plasse (من غير المحتمل a يَسْمِيكَ تَتَوَقَّعُ رؤية فوق في الأضوية) يُعَبِّدُ اختراع مهوس الولد للقرن الجديد. هو a سبب كبير الذي الورك، يَخْزُمُ Superbad حار وفرحان ضحك كَثُرَ وتر أكثر منك يُمكن أَنْ يَخْسِبَ. أُنْتِجَ جود Apatow هذا دواء raunchy إلى مسرحية المدرسة العليا الموسيقية مِنْ a مخطوطة الذي Apatow مُضْرُوب فوق سيث Rogen لا مع كَتَبَ مَعَ الصاحب إيفان جولدبيرغ مدرسته الكندي متى هم كانوا — — أنت effing يَعْتَقِدُ هذا؟ — — ثلاثة عشر.

Delirious: ستيف Buscemi في كل مكان هذا الصيف. هو عَظِيمٌ في هاذي، a هجو حادٌ مِنْ كاتبِ المدير توم DiCillo (معيشة في النسيان) الذي يَأْخُذُ a أَتَعَبُ موضوعاً (لعبة الشهرة) وَيَجْعَلُهُ مضحكة ومؤثرة جداً. يَلْعَبُ Buscemi ليز Galantine a مصوّرون مانهاتن الصحفيو يَسْتَجِدُونْ لِمَشْكِ a طلقة البوب لاذعة K'Harma ليدز (أليس لوهمان) التي قَدْ تُكْسِبُهُ بضعة مائة ظبي. يَأْخُذُ في المَشْرَدِ توي مايكل.

The King of Kong: مَنْ سَيَخْزُرُ بَأَنَّ a برنامج وثائقي حول gamers يُهَوِّسُ يُحْرُزُ a رقم عالمي في الحمارِ Kong لا يَكُونُ مضحكة بشكل هائج فقط لكن تَعْمَلُ كـ a استعارة لهبوط الحضارة الغربية؟ استعمال حاجة بيلي ميتشيل لبقاء البطل وحاجة ستيف Wiebe لضربه، المدير سيث جوردن يَسْتَطِيعُ تَشْوِيفَ بشكل حاذق كَيْفَ عُمَرُ، زواج، إبوة وما تَسْمَى بالتفكير الأخلاقي سوف لَنْ يُوقِفَا حاجة رجلٍ لِدُخُولِ حرب، مهما Bourne Ultimatum : لعنة مات دامون قُوبَ قفزاتٍ مِنْ الشاشة، عَوْدَةُ للثلاث

و(يَقُولُ) وقت نهائي إلى تنويع دور مهنته كمصاحب بالنسيان جيسن a , Bourne ماكنة قاتلة خارج لذهاب حمار whup على مشاركي وكالة المخابرات المركزية الذين جعلوه. إن Bourne الإنذار نهائي a نجاح باهر لفلم عمل مع a روح الذي ليس مولدة بالحاسوب.

Hot Rod: أندي Samberg فاصولياء باردة. على الأقل هو على إس إن إل، حيث هُزَّ «ذلك دك في a صندوق» فيديو مع جوستن Timberlake. لكن ظهور لأول مرة شاشته خارج إرادة فيرل كومة مرفوض. فقط عندما تريد سيارة مثيرة أن تُسرَّع، يتوقف.

Blood Diamond: «في أمريكا هي bling bling، لكن خارج هنا هو ضربة bling» يُقُولُ نَبَالْ داني (ليوناردو DiCaprio) في هذه النقرة المليئة بالفعاليات حول تجارة أفريقيا الفاسدة الماسية. يُطلَعُ النَّبَالُ على البحث لـ a حجارة ثمينة مع عامل منجم هَارِبِ (Djimon Hounsou) مَنْ حاجات وحيدة لإيجاد إبنه المفقود. بينما لهجة Afrikaaner DiCaprio غير مستوئة، هو أداء Hounsou الذي غير منسي.

Volter: منتج الأفلام قصيدة الإسباني بيدرو Almodovar الأخيرة إلى النساء في الخطر ذكي كأي شيء التي هو يُعْمَل. بينيلوب Cruz تُشرق كالبطلة مجابهة بزوج سيئ، جنون a patricidal بنت، موت a عمّة خرفانة، وعودة Cruz أم من «قبر». لكن Almodovar يُخَفِّفُ كُلَّ هذه المسرحية بمجرّحه الملثوي الخاص. نقر فرخ حقد؟ Volter سَيَتَغَيَّرُ رأيك.

Borat: ذَهَبْتُ ساشا البارون كوهين إلى البيت بدون a مستوى عالي خمسة من أوسكار لأفضل نص سينمائي متكيف، على الرغم من يُعَدُّ أَنْ خَلَقَ كوميديا التفتيش الأكثر تسلياً في الأعمار. مَنْ يَهْتَمُّ؟ Borat سَيَجْمَعُ منفعة تبرعات مجيدة دي في دي لك، متأكد، يبدو مثل تغوطاً — هو يُقَصِّدُ أَنْ يَكُونَ a برنامج واثقي عمل رخيص جداً من قبل a , Borat Sagdiyev مراسل تلفزيون من كازاخستان، ومنتجه السمين، Azamat (كين Davitian الثمين). البارون كوهين a، كامبردج متعلّم برت من a عائلة يهودية مؤمنة، يجعل ثورته الهزلية الخاصة بالتعريض الجهلي، عنصري، كاره زواج، تهجم على شاذ.

Children of Men: في حالة أنت أحد مَحْرُومٍ الذي تَرَكَ أطفالَ ألفونسو Cuaron لِرَلةِ الرجالِ بالمتعددة الإرسال، يَمَسْكُونَ هذا دي في دي وَيَمَسْكُونَ بهم للصخرة، صورة وصوت البيت. هو a جولة، لكن ليس تماماً الذي تَتَوَقَّعُ. هذه حكاية a dystopia مستقبلية عداءٍ ضِدَّ النصل. البؤرة لَيْسَتْ في العمل مقدماً، هو هناك في الخلفية حيث مواضيع الفلم تَتَجَدَّرُ. Cuaron، يَمْلَأُ كُلَّ إطارٍ بعاطفته وفكره، يُواجهه a ١٩٩٢ رواية

Futuresex/Lovesounds: جوستن Timberlake شخصٌ possessed متغطرس وذاتي وضحل. هذه واضحة على الألبومات تُفردُ «Sexyback» أولاً الذي فيه يُعلنُ بأنه يَجْلِبُ «sexyback»؛ الذي يَفْتَرِضُ بأنه يَنْظُرُ نفسه كجنسي.

B'day: في اللحظات الأكثر دَهْشَةً مِنْ ألبومها المنفرد الثاني — بضمن ذلك «إستياء» الأغنية الشعبية المخلوط ستينات الحزين والشريز آر & بي أعزب «يَدُقُّ جرسَ الإنذار» — Beyonce يَغْتَنِي بالكثافة المرتعشة المسعورة بما فيه الكفاية لِحُجَلٍ أنت تَعْتَقِدُ هي حقاً عاشقةٌ مجنونة. لكن في a تَكَلَّمَ قطعةً كلمةً، بي يلاحظُ بأنَّ هذا القرص (الذي أَلْهَمَ من قبل شخصها في المسرحية الموسيقية القادمة Dreamgirls) جاء.

Continuum: جون مير سَأَلَ على المسارِ الافتتاحي للمحاولة، الألبوم الحثي أُصْدِرَ السَنَةِ الماضية كُتِلَتْ مِنْ ثلاثي جون مير. هو يُجَابُ على السؤال بشكل بليغ على الاستمرارية a، يَأْلَمُ، ألبوم منعش الذي يَدْمِجُ حَيْثُ بشكل حاذق لكآبة المدرسة القديمة وآر & بي بهديته الطبيعية للأنغام الحاذقة والفيديو كليب المَبْنِي بشكل جيد.

All The Right Reasons: قرص Nickelback الخامس يَشْمَلُ أحدَ عشرَ عملاق chorused فيديو كليب حول سجون العقل، إرادة التي سَتَكُونُ a نجم الروك وهكذا من الصعب فوق وتترك متى هي تَهْبِطُ عليك. إِنَّ خطافات الفرقة المسهبة والنغمات الكبيرة مرتبة بدقة شديدة كمشهد ميلادٍ دولار ألف، لكن — — باستثناء «الحيوانات» الهازرة بشكل أملس وتُغْضِ بديهيات الإيمان والأمل — — كُلُّ الأسباب الصحيحة كئيبه جداً، أنت كورت.

Face The Promise: ألبوم بوب Seger الأول في أكثر مِنْ a عقد يَبْرُحُ في بيرة ستاوت، تُزَرَّقُ روح صخرة مُعْتَبِية بشكل مشرقٍ إنجيلي الذي يُمَكِّنُ أَنْ، في الأيدي غير

المستلهمة، يبدو مثل الغذاء الجاهز المُعاد تسخين. نَجِيءُ اللحظة القاتلة أثناء مسار العنوان a، يتطلق بسرعة قطعة songwriting بغيثارة دوان عنكبوتي طراز دوامة. Seger يختار نفسه كـ a «towned صغير خارج» عامل دلتا. «أنا مُتعب هذا النهر»، يتنقذ.

Three From the Vault: هذا المعرض، ثاني ستة في مسرح الكابيتول في الميناء تشيستير، نيويورك، في ١٩٧١، كان a تاجر مفضل منذ أوقات قديمة، عندما موسيقى مينة حية وزعت على الكاسيتات. بدأ الأسبوع بـ a عائق — الطبال ميكي هارت ترك بعد الليل الأول، أن لا يعود حتى ١٩٧٦. لكن الموتى جعلوا جمال Workingman الميت والأمريكي مؤخراً وكانت على لفة ملهمة. في الميناء تشيستير، ظهر لأول مرة أنات.

Eardrum: يَكسب طالب kweli الاحترام يُصبح. هو يُحصل على الكثير من الأدمة والتدفق الكافي، ومع ذلك محاولاته لجعل إعلان الضربة التجاري الواعي يُلهم أصولياً يُقنص، هو متوازن الاثنان بالسلامة والنعمة. لكن أربعة ألبومات منفردة في، هو لا يمكن أن يكون حادثاً بأنه يُعْمَل عمل توقيعه مع المتعاونين — Mos Def (نجم أسود)، مرحباً Tek (انعكاس أبدي) والعديد من، العديد من النقش.

Unglamorous: على إطلاقها الخامس، هذه أم ماسوشوستس من خمسة — وشاعر لفايث هيل وماندي مور — تفتخر بـ a رنة حادة مرحلة تشبه فرخ غلاية ناتالي Maines. عندها أيضاً a هدية لرواية القصص المفضلة على المسارات «مثل تتعثر»، a يتطى تأمل البوب بلاد على العيوب الإنسانية، ومسار العنوان a، كرسي هزاز قادر الذي يشهد على أسلوب حياة عشائها المحمد. لكن حتى هذه المطربة المتبلة تنحصر.

Little Voice: هو مغربي للتصفيق لتفاح فيونا ولاء قادر Bareilles Prozac على ببساطة لما هو: حاد قليلاً stompy، صخرة البوب أساسها بيانو. ذلك، حتى تنشئ ملاحظة الذروة الرائعة بشكل صام للأذن esque o الكستنائية «جاءت قريباً». سواء الإستقرار في قيادة السيارة «أغنية الحب»، مُنعطف slinky لـ «يُعيث فوق» أو يُصبح تأملي على بلطف «مدينة منظمّة»، صوت كتابة Bareilles استثنائياً ملكها.

Coco: في a منظر طبيعي أهّل من قبل نجوم البوب النسائي الغير مركز التأهيل

الفوضوي والقادرين، من السهل رؤية النداء Everygal هذا إحساس MySpace بعمر سنتين عشرون. يغني Caillat حول تأجير مشاعرها يُشوّف على a يونغ قيثارة سمعية وأغنية بيانو مع a تحول شديد العاطفة، لكن على a دزينة ألحان مشمسة عادية، من الصعب إمساكها بشدة. فيديو كليتها غير مؤذية كلياً — — ذلك من المحتمل الذي ارتفعت إلى الأول على مخطط iTunes.

The Hair the TV the Baby and the Band : لذا حول ذلك العنوان. الشعر: يتحوّل جون Stebbins فيه بمقصّ التصميم. التلفزيون: أحرز رودي Bottum سلسلة أي بي سي المبادأة تُساعدني أساعدك. الطفل الرضيع: لين Truell، Perko بنت، حبل في صورة كتيبها. التي الأوراق ستأوي Schwartz كالفرقة، ما زال أحلام يأن هذه البوب الفنّ المخضرمية أعلى وقادمين يوماً ما سيكونون مدفوع الأجر بالإضافة إلى جذابين. الجذاب يتقوّن على ألومهم.

Two Sevens Clash : The 30th Anniversary Edition : بشكل فخور «قطع واضحة إحدى العشر أفضل ألبومات ريجيه أبداً» في ١٩٨٧، متى هو أصدر عقد stateside a متأخراً، اشتباك سبعين قد حتى يكونان جداً أفضل. ما عمل نظرة تل كنغستون hillsman يوسف بوب مارلي طموح أو تطوّر. لكن ما عمل تركيب مارلي ألبوم بينما مثالي يبدأ بالانتهاء. بالرغم من أن اشتباك سبعين كان أول الكثير إل بي إس من هذا ثلاثي الانسجام، في ذلك الوقت تل ما كان.

UGK (Underground Kingz): يو جي كي كهيوستن كمنصات تنقيب عن النفط، بعد أن ساعد على بدء التشدي البطيء المتخرج وصوب الشجار الذي يُعرفان إتش الهيب هوب بالدة، لكنهم استثنوا بينما مدينتهم انفجرت — — قواد سي، نصف يو جي كي، مؤخراً أربع سنوات مستهلكة خلف قضبان للهجوم المُهَيَّج. يو جي كي ألبوم عوذة وحش واحد: ستة وعشرون مسار يُقع الضيف من OutKast، ريك روس وتي. أي. قواد سي يُنتج أكثر.

Cross: عدالة الثنائي الكهرو الفرنسية، جزء طاقم باريس طريقة إد لأشرار التيكنو، بدأ بجعل ضوضاء الحديث المؤثر قبل أربعة سنوات يكسو أقدام الطفل المُستقلة بضربتهم

تُعدّل من القرد «أبدًا لا تُكون لوحدها». هم لا يُضايقون باللمسات المعقّدة التي تَبَيّهُ في الضغط — يَذْهَبُونَ مباشرة للوداجي، الذي يَجْعَلُونَهُم declassé لجمالي الرقص لكن يعطونهم الكثير من لكمة bonehead الصوتية». دي. أي. إن. سي. إي.

Brother Of A Feather: هذا التذكاري من كرس وجولة ثنائي ٢٠٠٦ ريتش روبنسن يَشْهَدَانِ بشكل نهائي بأن إخوة جورجيا ولدو Crows الأسود — كُلُّ شيءٍ آخر قسم إيقاع. ما عدا فيديو كليب انسجام أخت الروح العرضية، عائلة روبنسن يَعْمَلُ كُلُّ الغناء والالتقاط هنا. هو a تجربة كاملة أيضاً: على القيثارة الكهربائية، ريتش عِنْدَهُ a هجوم إيقاعي عنيف — a قرقة قدرة ثلاثة أضعاف نَقَطْتُ بمطاطية تَبَيُّ — التي تُقَوِّدُ فيديو كليب Crows.

New Wave: أنت لَمْ تُفْتَرَضْ لغناء الخطوط «مثل الاتجاهات الماثلة في الغرفة تقنية ويُحَرِّزُ» أو «يَحْتَجُّ على الفيديو كليب رداً على العدوان العسكري». هم متصلّب، Latinate، خجول فنياً. لكن على a متابعة ظهور لأول مرّة علامة رئيسية a ألبوم اختراق كُلِّ الأغنياء جداً في القلق المشوب بالذنب الذكي، هم أيضاً ballsy، وبالمساعدة من منتج الاسم بوتش Vig، فرقة توم Gabel's emo hardcore تُجْعَلُهُمْ يَهْزَوْنَ.

Natural: ثلاثون سنة بعد أن شكّلوا في ليدز، وخمسة عشر أو لذا بعد معظمهم انتقلوا إلى أمريكا، عودة Mekons إلى إنجلترا لألبومهم الأهدأ والغريبة منذ ١٩٨٢ قصة Mekons. غاضة بالأناشيد، هارمونيكا، وَجَدَ طرَقاً ومُتَسَاعِدَةً إضافية لمتنع لندن توم Greenhalgh المطّارذ، طبيعية تَنْجَنَّبُ قدرة تَزْيِيح منزوعة القابس؟ la إم تي في. بدلاً من ذلك يُسَلِّمُ الطقوسي المتداعي، كهنة في المراج Stonehenge تلك نار.

Drastic Fantastic: ضيغ الطريق يَدْعُمُ ماكنة ل١٩٩٧! حَطَّمُ فَمًا وآلهة عين ثالثة الإذاعية العمياء والبدائية نجوم الروك المستقبل. الناس ما زالوا يَتَجَوَّلُونَ حول قول، آ أنت لذا مأل، طفل رضيع! خ لا أحد مسموعة لناستير، تلفزيون حقيقة أو بريتنّي. أب هبة في جميع أنحاء الموجات الهوائية تَطْرُقُ، آ عشرة سَنَوَاتٍ من الآن نحن سَنَكُونُ ما زلنا على القمة، خ الذي نَظْهَرُ نَصْفُ الصديق. وكُلُّ شخص يعترض على كَمِّ محافظ بيل

كلنتن — لا يستطيع انتظار الديمقراطيين الحقيقيين للسيطرة في ٢٠٠٠.

The Meanest Of Times: يعرف هؤلاء رجال ماسوشوستس السبعة كيف تجعل لحظات ثمينة مستوية تبدو مثل a حزب حار. على ألبومهم السادس، حيلة، يُزَيَّن عود accouterments غالبي آخر هدياناً يرفع مثل آ ولاية ماسوشوستس بخ يذكرك هم a فرقة شرير مع a لثة كيلتية. هم أيضاً شعراء — وواحد جيدة، أيضاً، يقي سمعة ولد حزبهم بينما يظهر والجوقات والشديدة العاط

All The Lost Souls: يُخسَن جيمس ٢٠٠٤ ظهور لأول مرة، يعود إلى مستشفى مجانيين، سحر المشاهدين الأمريكيان مثل a فلم هيو جرانت سيئ، حالم فقط — لطيف، مؤدب بشكل ثابت، جداً sappy. على كل الأرواح التائهة، يُخسَن يحفر ثانية إلى البوب الشعبية الجميلة، مع ذلك يجيء بتخفيضين صلبين في ناقص باوي، الغرباء آ أحد النجوم الأملع خ وآ يعطيني بعض الحب وخ الذي البوب بيانو ألتن esque مع a جوقة فرحانة^(٧).

لا أظن، وأنا أقرأ هذه التعليقات، دون أن أتوقف عند البنية القواعدية أو اللغوية لها، بالعكس، أثرت نشرها، في مقطعتها، أو حقيقتها الشرائحية، والاستيهامية كما هي، ليكون المثير أكثر، من ناحية الغوص أكثر، في البعد التركيبي: النفسي والثقافي لها، وللتأكيد على حقيقة معتبرة أخرى، وهي أن ثمة اهتماماً سطحيًا بموضوع الفيديوكليب، يكمن وراء ما ذكرت، وإن كنت أنفي تلك المعرفة الدقيقة، أو المعمقة بالجانب الحراكي الثقافي، بالبنية الرئيسة للفيديوكليب، لأن طبيعة الكتابة، وباستخدام أسماء، وإحالات مرجعية إلى أسماء حقيقية، وأغان وغيرها، وكتابتها كذلك، تشير إلى متابعة لها، وفق ميول محددة، ولكن، وهذا هو المهم، لأن، القيمة الأدبية أو الدلالية لهذه الكتابات في مجموعها، لا ترتقي بها إطلاقاً، إلى مستوى الكتابة الفاحصة، أو السبرية، بقدر ما ترك النظر، بعد تحري مكنونها الثقافي والنفسي، محيطاً بما هو أفقي، لكون المشاهد له بالتوازي، هو هذه الطريقة في الكتابة، دون أسماء حقيقية، وحلول الرغبة محل المعنى...

مجلّ ما يمكن الباحث الميداني، أو المعنى بتعليقات كهذه، هو تحري ما وراء التعليقات عبر تتبع مصادرها، وما يمكن أن يفيد، من ناحية الاهتمامات النفسية، وحتى نوعية

الحالة النفسية، لأن الكلمات من خلال تراكيب معينة، سرعان ما تتحول إلى ما يشبه الأدلاء للتعريف بقائلها.

وفي هذه القائمة الطويلة نسبياً، التي تتعلق بمبول مركزة، تقودها أهواء نفسية، أعني بذلك: تلك الاندفاعات الغرائزية التي تبحث عن عوالم خاصة بها، والتي تشير إلى المؤخرة، كموقع جسدي، وكرمز يعرف بالجسد، والموقف منه، وما فيه من تأنيث للمعنى، أو لعمومية الجسد ذكورياً.

إن الطبيعة اللاأسمائية لما أوردت، تقرّبنا كثيراً، من الانغماس الميلي في الأهواء الجسدية، في حمى شبابية، كما تقول الجمل المتقطعة، والاستشهادات السريعة، وهي تقود عيني الباحث، كما هو المدرك البصري، إلى بيت القصيد، في الكثير مما يستثار في هذا المضمار اللحمي الخاص.

تعريب الفيديو كليب مؤخراتياً

الصورة لا تحتاج إلى ترجمة، أو تعريب، إنها تنطق بحقيقة تتمثلها، ولكن حركية الصورة، وما يمكن أن تمثل تاريخياً، والمبتغى من حركية الصورة، كل ذلك، يبقى الصورة في مواجهة استنطاقية.

والفيديو، هذا الكائن الفضائي، كما هو الحركي المدجج بثقافة بصرية، تمتلك قدرة كبيرة على استيلاد حقائق مرافقة، وخصوصاً حين يكون الجسد متكئاً عليه، مستعاناً به ضمناً، كما تقتضي قاعدة اللعبة بالنسبة لولادة الرغبة، وانتشار مفاعيلها جسدياً، لأسباب تمس الموقف منه، من الجسد، والمؤخرة تكون مهماز الجسد هذا، مجالاً لإطلاق أقوال شتى، من ناحية التقويم للجسد.

ولعل القول المأثور، وهو: (قل لي مع أي صديق تمشي، أقل لك من أنت)، يمكن أن يحوّر هكذا: (قل لي على أي فيديو كليب تتفرج أقل لك من أنت)، وعورية القنوات الفضائيات العربية، ذات الصلة المباشرة بالأغاني، وما يسمى «الفرفشة أو الرقصات»، أو الموسيقى الراقصة، وما أكثرها، وكذلك استفحال ظاهرة الفيديو كليب في أمكنة مختلفة،

سمة طاغية، شكلت الغزو الأكثر نفاذ فعل، عبر البصر، ومن خلال البصيرة المخدّرة، نظراً للقدرة النفاثة للصورة، والتي تكون المؤخرة محوراً الأهم، مواجهة للنظر أنى التفت المشاهد، وهو مميّز بأكثر من كبت.

لهذا ليس بمستغرب قول أحدهم: (نعيش في أيامنا هذه مؤخرة الثقافة أو ثقافة المؤخرة، حيث إن مؤخرة روبي أصبحت أكثر أهمية وشهرة اليوم من مقدمة ابن خلدون). وبين المقدمة والمؤخرة، يبدو أن القضية كبرت حتى إن هيئة الإذاعة البريطانية سألت المفكر الإسلامي الدكتور عبد الوهاب المسيري عن تأثير أغاني روبي ونانسي على الشباب، فقال إنهما تحكما جزءاً صغيراً من (شبابنا)^(٨)، وهذه المقارنة، تقلل من فاعلية الكلمة، ومن القدرة على تلمس المفارقات بحيوية عقلية أكثر، لأن ثمة محاولة لعدم التذكير بالاسم، أو رغبة في إطلاق عبارات نارية، لا تقل نارية عن مؤخرة الموسومة، حيث ثمة تعميم، وهناك ما يتطلب تركيزاً للنظر، من خلال لعبة الفيديو كليب، ودون أن ننسى مجدداً أي لعبة فضائية، كما هي فيديو كليب، معربة، من أولي الأمر الفضائيين، واستجابة لرغبات جسدية، تمتع مقوماتها الجنسية، من ذات المنحى، حيث استعراض المؤخرات، ومحاولة التواصل مع تاريخ يؤكد هذا التماثل بصورة ما.

ثمة تركيز على المؤخرة، تلك التي تستطيع لفت الأنظار أكثر، وتلك (تدوخ) أكثر الرجال عصامية أو ورعاً، لأن وجود تقنيات فاعلة في اللون، وحتى المنافسة مع التكوين الإلهي للجسد، عبر التلاعب اللوني، والتأثير في مقاييس الجسد، وإظهاره في وضعيات شتى، أعطى ذلك مدأ لصانعي المشاهدات الأكثر إثارة، وتعزيز فعل، في أن يطوروا إمكانياتهم أكثر، وإيجاد نماذج فائقة البراعة، لما هو مضرب المثل في عالم آخر، كما لو أن السباق العالمي، في كليته ينحصر في الجسد الأنثوي، قبل سواه، وفي المؤخرة جلالة الفتنة، كما في الحديث عن مثال جينفر لوبيز، ذات الأرداف الحارقة لقلوب الذكورين، ومحاولة الارتقاء إلى نموذجها عربياً، وكيف أن ذلك بلبل الكثيرين إزاء هذا الغزو الجسدي، هذه الجنسية المستحدثة بتوليدها، كما في المقتطفات التي اقتبستها من مقال طويل نسبياً، حول ذلك، وتحت اسم (مؤخرة جينفر تلهب العالم):

(— و بظهور مد وشهرة جينفير لوبيز التي لم تكن تتمتع بمقاييس الجمال الأوروبي النحيف، إنما كانت امرأة مثقلة الأرداف.

— وتعاطفت النساء مع جينفر وشجعتها، لأن النساء رأين في جمال مؤخرة جينفر ما يشعرن به من بشاعة مؤخراتهن. وبفضلها تحولت تلك البشاعة لمصدر جمال وإغراء.. وإذا سأل أحدهم في الغرب عن أحد أهم أسباب نجاح جينفر لوبيز أجابك بتلقائية: بسبب مؤخرتها وهي أكثر جزء تشتهر به وتستغله أحسن استغلال عوض التمويه عنه مثلما كانت النساء تعمل من قبل، وهو ما شجع النساء على تقبل مقاييسهن للمؤخرات الكبيرة والضخمة. واستطاعت شركة Falke استغلال هذه الظاهرة، بطرح أكسسوارات داخلية تزيد من إبراز هذا الجزء لمن لا يتمتعن طبيعياً بتلك المؤخرات. وطرحت بضاعتها القدرة في الأسواق لتبديل خلقه الله ولتحويل ما أكسبته الطبيعة والبيئة للنساء.

— ما دعاني لكتابة هذه المقدمة حول التطور في صناعة الملابس النسائية والتسويق للعري الذي تمارسه بيونات الأزياء العالمية ممتنة المرأة في أرخص أنواع الامتهان وأبشع أنواع الاستغلال.... هو ورود رسالة على بريدي مضحكة ومبكية في ذات الوقت... فهي تحدث عن قيام جينفر لوبيز بالتأمين على مؤخرتها بمبلغ ٧ ملايين دولار، أي ما يعادل ٤٠ مليون جنيه مصري أو يزيد قليلاً؟!

وهو رقم فلكي في عالم المؤخرات... والأبشع أنها قامت بذلك الإجراء عقب فوزها بلقب صاحبة أجمل مؤخرة التي دائماً ما تحاول إبرازها في أية لقطة لتبرهن للعالم على أحقيتها لجائزة أجمل مؤخرة و أحقية مؤخرتها في مبلغ التأمين الباهظ.

— وبعض النظر عن العري والتعري المؤسس الذي تقوم به المحافل الغربية وتقنيته المرأة العربية للمحاكاة الخاطفة وللتسطيح الثقافي للمرأة العربية ضد زيتها المحتشم وتحت وطأة التغريب وتمييع الهوية الإسلامية، وجدنا كل ما سبق في مدتنا وفي أُنديتنا بل ومن الممكن أن تكون هناك من هن داخل أسرنا ويحاكين هذا الواقع الأليم بدافع الحرية أو الموضة أو حتى لجذب العرسان... تحت وطأة التأثير الإعلامي لما أطلق عليه الحرب ضد الرجعية أو ضد الحجاب — بمعنى أدق — وتزامن ذلك مع هجمات متقطعة من قبل بعض العلمانيين وأرباب الماركسية والناصرية وحتى من بعض المحسوبين على التيارات الإسلامية الذين دقوا إسفين البرجلة والتشكيك لدى عامة المسلمين بتصريحاتهم وفتاويهم المتضاربة حول الحجاب... ولم تقصر الحرب الغربية على الإسلام في إشعال

الحرب على الحجاب فاستغلت كل المرأة بعراها وحجابها للإعلان عن الجميل والقيبح من وجهة نظرهم.

— وبينما انشغل بعض الكتاب في التفرقة بين مقدمة ابن خلدون ومؤخرة نانسي عجم وشاكيرا، أو بيان الإعجاز الفني لمؤخرة روبي وتفوقها الفلسفي على مقدمة ابن خلدون أيضاً، والإشارة إلى تأثير هزات روبي على البرلمانات العربية، لم تتأخر أيضاً الفضائيات العربية القبيحة والتي تمول بأموال عربية إسلامية لتحض المرأة على العري وعلى الخروج والتبرج والتمرقع و التفرع لتخرج علينا أجيالاً من العرايا من الجنسين ولتتنافس تلك القنوات في الابتذال والإمعان في النزول لمحضيب الكلمة والإشارة والفعل والصوت والصورة حتى أضحينا في مستنقع التفسخ الأخلاقي، ولتتباهي كل قناة بما تبثه حصرياً من حوارات ماجنة وكلمات أغان فاضحة ورقصات ماجنة وملابس لا تستر وملابس أخرى تفضح أكثر مما تستر... وأصبح التنافس بين تلك الفضائيات تماماً كسباقه أجمل المؤخرات والتي فازت بها جينفر لتتنافس فضائياتنا ومجتمعاتنا في من يفوز بمسابقة أفضل مؤخرة عربية.

لكنها استطاعت بأردافها أن تتفوق على منافساتها كالأسترالية كيلبي مينوغ الناعمة والمتناسقة الجسم، واستطاعت جينفر أن تسوق شكلها بطريقة أنثوية إغرائية جديدة جعلتها مرغوبة أكثر حتى فازت بلقب أجمل مؤخرة في العالم!^(٩).

نحن هنا، إزاء مفارقات الأسماء، وتداعيات رغباتها الصامتة والصائتة في آن، عبر تداعيات السرد الفيدوكليبية، وموقعة المؤخرة في ذاكرة المتحدث، كما في العرف المأخوذ به اجتماعياً، إزاء المؤخرة التي تتلبس كلاً من المتحدث باسمه، ومن يتحدث هنا، ولكنها المؤخرة التي لا تنني تحضر، وهي بكامل توليفها التقني، الفضائي، المخلق بأجندة الرغبة ذات القيمة التحفيزية العالية المستوى، والباذخة في إفراز عصارة اللذة في روح المأخوذ بالجدسد التليد، الشلافي، إن جاز التعبير، دفعا لكل بلاء، ولوذاً بمتراس المؤخرة، تعبيراً تامياً عن فحولة مصورة، أو مؤتم عليها في وسطنا المجتمعي وما هو أبعد من محيطه.

إن المادة الطريفة التي كتبها أحدهم، دون التذكير بالاسم، وفي موقع إلكتروني،

والمعلقة بأولئك اليابانيات اللواتي كن (مثال العفة والطهارة) ذات يوم، ها هن يحثن عن مصدر آخر لإبراز فتنتهن، وهذا المصدر تم العثور عليه من خلال إظهار مفاتن المؤخرة (وهذه أحدث صيحة في عالم الملابس والله يستر لا تنتقل هذه الصيحة للنساء العربيات، لأن النساء مفتونات بكل ما هو جديد. ربنا يدينا ويديكم طوله العمر.. أكيد الموضه الجايه حنشوف اللي بالي بالك ويكده يبقى خلاص شفنا كل حاجه^(١٠)، وهذه النزعة التدينية، لا تعني ضرورة عدم تعميق النظر في المكتوب، ومكاشفة ما وراء المنشور بالذات، لأن الفساد، بالمعنى السياسي والاجتماعي، لا يمكن التعرض له بالطريقة هذه، لأن المقروء لا يستعرض رؤية ما لحالة، أو لظاهرة، وكيف يمكن مقاربتها نقدياً، وإنما، بطريقة استثارة مشاعر معينة، في جانب معين من الجسد بالذات، ووفق ما هو ذكوري، كما لو أن الذكر، لا صلة له بما يجري، وإنما (فتنة الجسد) الأنثوي هي المطلوبة^(١١).

لا بل إن الملاحقة الحثيثة للفساد الجاري والمتنامي، ومن خلال ظاهرة استفحال الفيديو كليات، وارتباطها بالمستجدات، تظهر لنا أن هناك شروخاً متزايدة، واهتماماً أكثر بمستثير الفساد، ولذائذه الجسدية، والالتصاق بالمؤخرة، وقد بدت محشوة، كما لو أنها حزمة ديناميت منشودة، وربما كان وراء هذا الاستفحال الفيديوكليبي، والكتابات ذاتها، ما هو مخطط له ومدروس.

ولعل المواقع الإلكترونية، لا تبخل في الحديث، وبالأسم، عما يخص إرث المؤخرة، وأي مؤخرة تكون، وماذا يمكن أن يعتمد في ركاب المؤخرة، وأي جنى شهوي، متعي، يمكن تحصيله^(١٢).

أين نحن، بعد كل الذي تقدّم، من هذا الجسد الفيديوكليبي، الجسد الصورة المارقة والخابرة؟

ترى هل نحن على خلاف مع الثقافة الفيديوكليبية، كما الحال، مع الذين يتحدثون عن الغزو الثقافي، أو الفكري الإمبريالي أو الاستعماري، وفي الوقت ذاته، يتم الدعم لهذا الغزو، من خلال مختلف الآليات اللوجستية، والدعائية، والاستهلاكية، وعلى أعلى المستويات في المجتمع، ومن قبل المتنفيين في المجتمع، ليكون الضحية في الحالتين، من لا

يستطيع القيام بأي حركة، تعتبر عن رأيه الفعلي، أو تبرز مدى المقاومة الفعلية والحقيقية لذلك.

ربما كان من قبيل المبالغة، ولعلها الحقيقة الرئيسة، وهي أننا مسكونون بالفيديو كليبية، فالذي يحاول تجاهلها يجدها في عقر داره، في الشارع، في المؤسسة، من خلال أحاديث، أو حركات معينة، وفي الأماكن العامة، أي إن الصورة المبتوثة، والجاري التلاعب بها، تحكم الكثير من أذواق الناس: صغارهم وكبارهم، رجالهم ونسائهم، إلى درجة أنه يمكن الحديث من هنا، على أن الفيديو كليبية تشكل علامة دامغة للهوية النفسية والثقافية لمحمل أفراد مجتمعاتنا، والقنوات الفضائية، والثقافة البطنية الاستهلاكية بدورها (من بطاطا دربي، إلى عموم أشكال العلكة، والبسكويت الفاسد، والبرامج الموسومة بالترفيهية... إلخ)، هي التي تروج للصورة الهائكة والمهتوكة، وهي التي تحفز على ضرورة التبصرة الرغبة: الرغبة في المزيد من الرغبة، وهذه تؤدي إلى المزيد من المغازلة ذات النسب المؤخراتي، أعني الغوص في ما هو شهوي، يُنسي حضور الذات، وقيامه الثقافة التي تسمح بالمضي إلى الأمام بحكمة عملية.

نعم، إن ما يُصنع هو معطى كبير، لما يهيننا، ويكون صورة عما هو غاف في أعماقنا، صورة تستجيب للفيديو كليبية ذات السلطة الأوليائية الماكنة، وهذا ما يسمح بالقول، أن ليس من أحد، إلا وهو مشارك، في المشهد الفيديو كليبسي الكرنفالي، ولكنه المشهد الزنوي الذي يحول الجميع في النهاية إلى صحبة السوء الذاتي، وإلى ممارسي الفحش، برغبة متنامية، من خلال التواصل اليومي، وعلى مدار أربع وعشرين ساعة، فضلاً عن المتوافر على أشرطة (سيدي) عادية وغيرها، حيث الأضوية والألوان الساطعة والمرقبة، أشبه بالنطف الفاعلة في الرحم الدلالي طي النفوس، لتكون ممارسة الفحش، والهتك المنشود، والإثم المتلذذ به، قيمة ذات جاهزية عالية، من حيث التسمية والتلبية والتوصية، كون الصورة مفرّقة شيطانياً (إن جاز التعبير الدارج)، وتخرق كل الأسوار الصادة، نظراً لخلخلتها، ولتكون المؤخرة فعالة في هذا المضمار، ولهذا، مجدداً، تغدو المؤخرة إمضاء الشاشة، متعة النفوس بالجملة، لأن مساحة التلذذ، تستحيل تيهاً، والجسد لا يعود في مستوى القادر على استيعاب رغبة التلذذية، بسبب انفجار نشط في المكبوت المتراكم.

والعملية لا تعود رهينة من يستنفر القوى، ويدافع أخلاقياً، أو طهرانياً، كما لو أن الشر،

هو في الطرف الآخر، وأنه بالتالي، عدو له، لأن ثمة ما يجب التوقف عنده أكثر، وهو أن الكثيرين ممن يعلنون موقفهم المتشدد من هذا الشر، يكونون صنّاعه، مساهمين في إذكاء ناره، وهذا الأمر ينطبق على الموقف من المؤخرة، ومن الذي يمارس دعاية أكثر له، ومن يستقبل بضاعته، ويتاجر بالبضاعة هذه، بطرق كثيرة، كما هو عالم العوالة اليوم.

المؤخرة خطاب، والخطاب أكثر من كونه حجاباً، على طريقة أحدهم، لأن ما يجعل المؤخرة خطاباً دسّياً، هو الذي يوقظ المشاعر الملتبسة، هو الذي يضع الخطاب في الواجهة البصرية، وما يمكن الخطاب البصري هذا، أن يلهب المشاعر المرئية، إن جاز التعبير، أن يوجّه مسار القوى الكامنة، ويبعثها من مرقدها الرطب، بكامل طاقمها الأشباحي، كما هو الملموس من خلال الفضائيات الخاصة بتصوير جمال المؤخرات، وما يُتردد عن تربية المؤخرات، وفق مقاييس، يُحضّر لها، في البيوتات (الراقية)، وكيفية تنمية الأذواق المرتبطة بالمؤخرة، والتعامل معها وفق مقتضيات راهنة، إزاء هذا الفيض الكبير جداً، من صور المؤخرات الرجراجة.

إن العملية لا تعود مقتصرة على مجرد سرد أخبار النجوم، وإنما على الطريقة التي يُبحث فيها النجوم، عن كيفية إيجادهن، وبرمهن خلفاً، وطلب المتعة ذكورياً، عن تكوين المزيد من المؤخرات، حيث العلة لا تكمن في التأمين اللافت الذي دفعته جنيفر، على مؤخرتها (٧ ملايين دولار)، وما يتبع نبأ من هذا النوع، إلى الدفع بكل والهة بمؤخرتها، ووفق حسابات عملية، يتلذذ بها من هو ولي أمر لها: زوجاً بالدرجة الأولى، وذات نفوذ تكون، ولا في ما تبوّأته روبي من منصب في الاستعراض الجسدي الخاص، حيث الحديث عن مؤخرتها، غطى، وما زال يغطي على أخبار مصيرية، وفكرة أخريات في أن يحذرن حذو جنيفر، دون التفكير في الفوارق، وما وراء الفوارق ثقافياً، وإنما في ما يحرك مشاهد من هذا النوع، في تزايد المأخوذات بجمال المؤخرة، وكأنهن وعين على ما هو خاف عليهن، وإن كنّ في حضن الرجال، كما يشتبهون^(١٣).

إن عالم الفيديو كليب، هو عالم من يريد له أن يكون العالم المعمم، وهو ذاته العالم المرمى إلى صنّاعته، وطلب المزيد من العناصر الداعمة له، تجاوزاً مع المستجدات الاستهلاكية، حيث ما يسمى (القضايا المصرية)، قد حلّ في الدرجة الثانية على الأقل. إن مفاهيم مثل الوطن، وشرف الوطن، والدفاع عن الوطن، والتنمية الخلاقة، وحقوق

المواطنة، والحقوق القومية، والتقدم الاجتماعي الفعلي، والثقافة المتميزة للمجتمع والعروبة إلى أين... إلخ، لا أظنها باتت تمتلك الرصيد النسبي، لتكون جذيرة حقاً بالناقشة، والتعمق فيها، من خلال خط سير مجتمعاتها، وما يُطرح فيها بدائلياً على أرض الواقع، وما هو على السطح، لا يخفي أبداً ما يجري داخلياً.

الفيديو كليب قد يمثل كثافة متنامية بقوة هائلة، شكّل التحدي الكبير للمجتمع الموسوم بالمحافظة، والغالبية فيه صاروا فيديو كليبيين، إنما دون نسيان المؤخرة التي تبرز في واجهة الفيديو كليبات، مؤخرة الأنثى المضاءة، لتنمية ذكورة الرجل الحصيف، ومؤخرة الرجل الذي يبحث عن متعة حياة، يتلمسها في المؤخرة المؤنثة أمام ناظره وبين يديه.

ربما على القليلين، من المتبقين، ممن يلاحظون تنامي العلاقة بين الصياد المستحدث، والطريدة المستحدثة، بمؤخرة حسب الطلب، ضبط أنفسهم، لأن الغواية نافذة كثيراً، على الأقل، حتى يمكن الكتابة عما يجري، لئلا تكون المؤخرة هي العلامة الحضارية المميزة لأصحاب الشأن، وأصحاب الشأن هؤلاء يأخذوننا إلى الجانب الأقصى من مدونة الجسد، حيث التلذذ الجنسي، وبتوليف الذكورة الضالعة في تنوع أصنافها، وذلك من خلال التفتن في المشهد، بجعل المعروض أكثر سماحة، أعني أكثر قابلية للانفتاح على المطلوب منه، وكما هي مهارة التقنية المعولة، في بث المرغوب فيه من الجسد، بإمتاع المتفرج، أو المشاهد، ومن خلال العري، أو شبهه، والنساء بضغّ متعي مؤتمّ كثيراً للرجال تاريخياً، والتقانة المنتشرة لا تخفي ميسمها الذكوري، مثلما لا تكف عن إظهار بلسم الأنوثة، في المنطقة الوعرة التي يهوى الذكورون ممارسة رياضتهم الشبقية في نطاقها، نعم! (إن النساء موجودات ليغذين شهية المتفرج لا ليكون لهن شهيتهن الخاصة)^(٤)، وهذا ينطبق على تلك الدفعات الصارخة، والمحكومة بسياسة العرض والطلب، لكون الجسد الذكوري، هو الذي يتمطى عالياً، ويعلن عن قائمة رغباته، وكيف يجب أن تلثى، أو تستثار، من خلال التنوع اللوني، الصوتي، الحركي، للجسد الأنثوي المعروض، والمؤخرة تتلوى، كما لو أنها تمارس نداء استغاثة موجهة إلى ذات الرجل، ليس إلا.

إن مؤخرة الأنثى، وحصرها، عبر الفيديو كليب، بلاحيادته، لا يدع المشاهد في حاله، مثلما لا يدع الأنثى في أن تكون محتشمة، كما كانت، وإنما يمارس تعميقاً للتفاوت بين ذات الصورة الأصلية، تلك المتنحاة جانباً للجسد الأنثوي، والصورة المركبة، وهي

كافية، في تنوع مؤثراتها، على إيقاظ (الجن الأزرق) لصبوة المأخوذين بفتنة الشهوة، أن يعيشوا اغتلامات في أحلام يقظتهم، أن يعيشوا سخونة المشهد، مثلما أن الأنثى تجد نفسها محكومة بلوعة غياب المفقود، بالانتزاع من خانة العفة الكلاسية، وذلك عندما تتجلى أخلاقية الفيديو كليب في تعرية مجتمع كامل، ولو بتفاوت، ولكن، لا يمكن أياً كان، إلا أن يشرب من نهر جنونه الحركي، لأن العدوى تنفذ بأخلاقيتها، ومن يظل خارجاً، من الصعب، القبول به عضواً مجتمعياً، ينظر في أمره بتوازن، فالحقيقة في تاريخها، دائماً تذهب مع الأغلبية، من ناحية القوة، وإن بدت مغلوطة على أمرها.

ولهذا، يمكن التأكيد على أن الأنوثة هي فصاحة الذكورة، وإنما في خدمة الجسد الأكثر عولة راهنة، وتجديد مقامها، لتغدو أكثر قابلية للتعاطي معها، وتحويل الجسد الأنثوي، كما هو المعطى فيها، إلى أكثر المشاهد قابلية لمقاربتها، بوصفها سلعة مرغبة: استشارة على مد البصر والبصيرة، واستخارة ضمنية، لجعل المنظور، فعلاً يثاب عليه، باعتماد كل الوسائل المتاحة لوجسيتياً.

ضمناً، وكما هو مرئي في القنوات الفضائية التي تبث أغاني، أعني معاني الجسد المطلوب، أعني هنا: الجسد الجاري تسخينه بتوجيه علاماتي، وما هو مقروء في الأسفل (داخل الشريط: المستطيل المتحرك، كما لو أن في ذلك تشبيهاً لا يقبل التأويل، يعزز واقعية المنشئ الذكوري)، كيف تتحول الكلمات، التي تعتبر مجرد تعليقات، ومقاطع مبتورة، أو عبارات مشددة عليها، وفراغات ذات معنى، دون أسماء صريحة، كما هو اللامرئي خلف الخلف الأنثوي، والمعروف بانتمائه الجنسي، تتحول الكلمات إلى صياغات، واعتبارات مستعادة، في مقام الذكورة المتحركة في الخفاء، بينما الصورة تكون في المجل متحركة، أنثوية طابعاً، وكأن الصورة الحسية الطابع، يجب أن تبقى مركزة على الجسد، على كتلة اللحم المرجزة، بينما الكلمة، في المقدّر، تبقى الراغب: الذكر، فاعلاً في الصورة ترقية نعظية، أو تصفية دلالية، بحسب المأمول منها، فالفيديو كليب، من التجليات الكبرى، للذكورة المخصصة للجسد الذكوري، إثر الطريدة المعاصرة، تلك التي يُتفَنّ في براعة التجسيم والترميم اللونيين، وفي محيط المؤخرة بالتناوب.

إن براعة التصوير لهذا الجسّ اللحمي، وبعلامته الفارقة الخارقة فتنة، تكمن حتى اللحظة

هذه، سواء في ما تم نحته، أو رسمه، أو التعريف به فنياً، في الموسيقى، هو الترغيب فيه، كما هو اللحم الطازج، ومن خلال المحيط بالإبرة، ولا أظن أن ثمة ابتداءً في الموضوع، أو مبالغة، إن تم الربط المستمر، حتى اللحظة مجدداً، بين الطريقة العنيفة، وبشهوة مركزة، التي ينتزع فيها اللحم من الفخذ المحمص، أو المتبل، والمحضّر بطريقة، في غاية التمدين، بحركات لافته، أو من اللحم المجاور لطرفي الإلية، لتوافر الدسم المطلوب، وهو الأكثر تفضيلاً، وما هو مرئي، ومجسوس، في بنية اللوحة الفنية، تلك التي تكون الأنثى، وليس أي أنثى، إنما الأنثى التي تعيش فورة الأنوثة، وما زالت تمتلك القابلية في استقبال الآخر: الذكري، كما هو لسان اللوحة الجاري تأنيثها، ويعني هذا، من بين ما يعني، أن الذكورة، ما زالت تقود العالم، وأن المؤخرة، كما هو الفرج الذي يكون لكلا الجنسين، خصيصة أنثوية، شرعة متجددة لرغبات الرجل: الذكر المستديم، هنا وهناك.

الهوامش

- (١) ديور، جي: **مجتمع الفرقة «الإنسان المعاصر في مجتمع الاستعراض»**، ترجمة: أحمد حسان، دار شرقيات، القاهرة، ط١، ١٩٩٤، ص ٨٤.
- (٢) هذا ما يمكن استنتاجه، مما هو مكتوب ومنشور في أكثر من مقال، إنترنتي، وفي مواقع عربية مختلفة، كما في المقال الحلو من الاسم (وهذا يؤكد استمرارية الأزمة واستفحالها)، وذلك في موقع (ixxi.com)، والمتعلق بـ (أغاني الفساد والفساد الأخلاقي).
- (٣) انظر مقال عبد الوهاب المسيري: الفيديو كليب والجسد والعولة، صحيفة (الأهرام القاهرية)، بتاريخ ٨/٤/٢٠٠٤، وانظر المقال ذاته في الموقع الإلكتروني الموقع باسمه.
- (٤) أشير هنا، إلى ما كتبه حسام الحلوة، في مقاله (كونتن ترانتينو فعل بالسينما ما فعله ت.س. البوت بالشعر)، في موقع (cjbu.com)، بتاريخ ٢ نيسان ٢٠٠٤، حيث يظهر ذلك الذكاء المركب: النظري والعملية، عند المخرج المذكور، من ناحية استفادته للكثير مما شاهده في أفلام سينمائية، ومن الموسيقى والأغاني، في أفلامه، أي من خلال لعبة الاستعارة الفنية، في الفيديو، وهذا غير ملحوظ عربياً، طبعاً، لأن الجواب واضح، كما أرى، من ناحية جملة المفارقات التي تمتع المجتمع متواصل مع ذاته، محقراً على الاختلاف، ضامناً لوجود حياة، تسمح لأي كان، في أن يبدع، إذا استطاع، أن يعمل مختلفاً، وفي أي مجال، لأن ثمة ما يفيد هنا.
- (٥) أشير هنا، إلى ما كتبه سلمان بن محمد العززي، في مقاله: أدباء الفيديو كليب، وفي موقع الإلكتروني، هو (الإسلام اليوم)، ومنذ خمس سنوات (بتاريخ ٢٤/٤/٢٠٠٢)، والتاريخ القديم نسبياً هنا، يمنح المقال ذلك قيمة كتابية، من جهة الاهتمام، رغم أن الذي أثاره يعتمد الكثير من الأحكام القيمة، والجانب الإنشائي في المقاربة المفترضة نقدية، كما يقول (لجوء أدباء إلى حيلة الفيديو كليب، كما هو موجود في عالم الغناء اليوم، ليزيدوا أسهمهم ويصبحوا أمراء البيان وملوكاً للشعر، والمبدعون تلفهم الظلماء)، ومن ثم (با أدباء الفيديو كليب لن يخلد أسماءهم في التاريخ نصرة الرعاع وفاسدي لذوق)، وأخيراً وليس آخراً (إن أدب الفيديو كليب نشأ حتمية الصراع الدائر بين الحق والباطل)... إلخ، حيث تعتبر الكلمات هذه، إنشائية تماماً، ولا تعطي مجالاً للتفكير العملي، كما لو أن كلاً من الحق والباطل واضح بمعماله ويحدوده!
- (٦) فوناني، جاك: **سبعاء المراثي**، ترجمة د. علي أسعد، دار الحوار، اللاذقية، ط١، ٢٠٠٣، ص ٣٨.
- (٧) هذه المادة مأخوذة من موقع إنترنتي، وهو (WEFOW.COM).
- (٨) مؤرخة روبي ومقدمة ابن خلدون، موقع (والك كوم) الإلكتروني، ٢٨ أيلول، ٢٠٠٥.
- (٩) المقال منشور في الموقع الإلكتروني (مدونات مكتوب)، بتاريخ ٨ كانون الثاني، ٢٠٠٧.
- (١٠) الموقع هو (نابريك كوم)، وما أكثر المواقع التي لا يُعرف عنها شيء، ومن يكون مشرفاً عليها، أو مسؤولاً عنها، أو من يكون وراءها، وما الغرض من كل ذلك، والذي يُعلم من المادة، هو أن الكاتب (وربما كاتبة في الأصل)، هو مصري.
- (١١) اللافت للنظر، أنه في ذات الموقع، وبالنسبة لذات المادة، كان ثمة تعليق، ولكنه أكثر إظهاراً للواقع، حيث يظل نشره هنا، ومن باب المقارنة والدراسة، لهذه الأمثال من الكتابات الغفل عن أسماء

أصحابها، قيمة مختلفة، ولكنها لا تعدم فاعليتها، أو نجاعتها المعرفية، في تلمس ثغرات أخرى (موضوع جميل يا عزيزي ولو أنني لم أشاهد كل الصور ولكن ما شاهدته جعلني أتخيل باقي المجموعة، والطرح الذي طرحته يا عزيزي ليس جديداً على العرب كما تتخيل فكلنا نعرف أن أكثر الأماكن إثارة للرجل بالمرأة هي الصدر ثم المؤخرة ثم الشعر ثم القدمين، هذا طبعاً بالإضافة إلى جمال الوجه الذي يحتاج كل جزء منه للكثير من القصائد مثل العينين أو الشفتين أو تناسق الأنف مع الوجه...

والمؤخرة يا عزيزي من أكثر الأماكن المثيرة للشهوة بالمرأة وهذا لا يدعو للشذوذ أو الممارسات من الخلف ولكنه بكل المقاييس مثير، وخاصة ذلك الوضع الجنسي للمرأة وهي تنكئ على ركبتيها والرجل يضعه بالمكان الصحيح ولكن النظر للمؤخرة بلا شك يثير الشهوة لدى الرجال.

ولكن يا عزيزي لو شاهدت جميع لقطات الفيديو كليب والرقصات بها لوجدت أن العرب أكثر اهتماماً بالمؤخرة من اليابانيين، فقد أعدت الرقصات لإظهار المؤخرة وإثارة المشاهد بها... ولو تجولت بهذا المنتدى قليلاً لعرفت جيداً علاقة العرب بالمؤخرة للأسف).

(١٢) في موقع إلكتروني، يدعى (الساحر كوم)، وتحت عنوان (مؤخرة نانسي عجرم واليسا وروبي)، ثمة تعليق للكاتب الساحر، كما يسمي نفسه «يوسف عيشان»، منطلقاً من قول منسوب إلى شاكير (إذا أردت أن تكون في المقدمة فعليك الاهتمام بالمؤخرة)، وعلى هذا اليقين «المعرفي» يمضي في تركيب تعليقه الساحر.

وفي موقع آخر، هو (ملتقى فضاءات)، وتحت عنوان (مؤخرة هيفاء وهي)، ودون ذكر الاسم، إذ يلي العنوان ذلك، عنوان لافت (مؤخرة وطن.... ومؤخرة هيفاء وهي)، ومن بين المكتوب، يمكن قراءة التالي (صديق قال لي: إن اللعب بمؤخرة هيفاء وهي أهون من اللعب في مؤخرة الوطن، قلت له: فرق كبير بين المؤخرتين، فالأولى أهم وأظهر وأعف!!! والثانية ليس لي عليها تعليق).

وليس تعليقاً بالمقابل، أو دخولاً على الخط الفيديوكليبي، إنما هو تذكير بالمهم قوله في هذا الصدر، وهو أنه معرض الكتاب العربي، في بيروت، شتاء عام ٢٠٠٦، حضرت هيفاء وهي إلى المعرض، وتجولت فيه، وكان الذين يرافقونها، والذين يمشون في ركبها، وينظرون إليها، ومن الخلف، أكثر من كل الذين جاؤوا من أجل الكتاب، كما جاء ذلك، في مجمل الصحف اللبنانية وغيرها وقتذاك، وهذا أمر له دلالته، وفرق كبير كبير جداً، بين القول الموجّه، ومن يكون صاحب القول واقعاً، وصلة ذلك بالنجومية، وتأثيرها في تعظيم أو تفخيم المؤخرة، ومضاعفة اللذة المتخيلة، والاستعراض الذكوري في مقام الجسد المثري، في وضعيات مختلفة، ومن خلال نقطة استناد متعينة تليدة، هي المؤخرة... إلخ.

(١٣) جاء في موقع إلكتروني، هو (شبكة سوريا كوم)، ما يظهر ما وراء الستار، من جهة الدافعية للغربة، في المزيد من البصيص، والتعريض بالجسد، ووفق مؤهلات الذكورة العالية، والأونوة المطلوبة، ذات الصلة بالنجومية، وفي دول الخليج هذه المرة، عملياً، إذ قرأت فيه الآتي:

(حدث إعلامي هام هذا العام جدير بالتوقف عنده وهو تفوق ملحوظ للممثلات الخليجيات على شقيقاتهن العربيات وبالأخص اللبنانيات، فأجسادهن المكتنزة والثائرة لم تعد حبيسة العباءات السوداء الطويلة.... أجساد مضغوطة، موديلات عجيبة أعلنت ترمدها على التقاليد البالية... مؤخرات مكورة، وللإنصاف تثير الرغبات الجنسية الخامدة، خرجت عن طورها الطبيعي... مؤخرات أنطقها سراويل الجنيز الضيقة جداً معلنة تحديها بجرأة وعلى العلن لأتخن فحل.... فعلاً أصبح شهر رمضان المبارك أفضل شهور السنة لمشاهدة المسلسلات والكليبات التناسلية، ولا تنسوا الكاميرا الخفية).

وهذا الأمر، هو في تنام مستمر، وفي أمكنة أخرى، بسبب تنامي صور أخرى للتخلف، والانغماس في أوجه للترف الجسدية، وخصوصاً، ما يخص المؤخرة، ودلالاتها هنا وهناك.

(١٤) برجر، جون: **طرق في الرؤية**، ترجمة: رضا حسحس، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، ١٩٩٤، ص ٦٩.

البحث عن المؤخرة في الرواية

(وأصغى إليها على شفثيه ابتسامة حائرة،
وعيناه تلتهمان جسمها البض بارتياح.
فستان مؤدب محتشم ولكنه على تحفظه
يكشف عن الساعدين وأسفل الساقين والعنق الرقيق
الشفاف،
ويشي بقسمات الجسم اللدن المدملج..
»نجيب محفوظ: بداية ونهاية، ص ١٥١«

الفراغ الممتلئ

في النظرة إلى الجسد، تكمن الجنسية، على أشد ما تكون، إذ إن حضور الذكر والمؤنث، في اللغة، كما في الكتابة، كما في الحياة، هو حضور، هاته العلاقات التي تشد بعض الناس إلى بعضهم، مثلما أنها تفرق بعضهم عن بعض، ومثلما أنها ترسم في ما بينهم حدوداً وقيوداً، وأن جملة الحدود القائمة، وغير الثابتة بالطبع، تظل هي ذاتها، تلك التي يمكن تقصّي أبعادها في الجسد داخلاً وخارجاً، إذ إن حضور الجسد، هو حضور القيمة الموسومة: ذكورة أو أنوثة، ولكنها المؤخرة التي تحضر وتغيب، أو تتقاسم المكان، مثلما أنها تحيل المكان إلى جملة من الخطوط التي تتلون بظلال الجسد، وتبعاً

للنظرة إلى المؤخرة العالقة، أو الفالقة، أو التي يراهن عليها.

إنه الفراغ الممتلئ، هذا الجسد الذي يظهر للعيان من خلال المقاييس التي تسمى، من خلال مكوناته، ولكنها المقاييس التي تمتد وتنشد إلى المحيط الجسدي، وتحذر لمفهوم الفراغ المتصور في ما هو جنساني، في ذات المقام التي يمكن الثقافة، أن تعنى به، وفي ذات الممارسة الأدبية، هذه التي تنطلق من التصور الاعتباري إنما المجازي، التخيلي، الجمالي، باندفاعات رغبية، يتحرك الجسد، داخل شبكة من العلاقات الموزعة في كل المجالات الاجتماعية والسياسية والنفسية، وللمؤخرة شأنها، في غواية استشراف البؤرة الأكثر حراك تصورات، واستثارة رغبات ذكورية.

وتبقى الرواية، في حقيقة واقعها، العتبة الأكثر انفتاحاً على المخزون اللحمي المهور بعلامات، تنبني على القيمة اللذتية، والعمر المحدد، وما يمكن أن يقال، أو يُستسر عليه ضمناً. كيف؟!

استشراف الجسد العاري

كان في وسع أي كان، أن يرى الجسد، وهو موضع اهتمام الفنانين قديماً، وفي عصر النهضة، من جهة التعريف به، في أكثر من مظهر، وهو عارٍ، موضوعاً للتأمل والدرس، كما تعلمنا المنحوتات والتماثيل القديمة، وتلك اللوحات التي تركز على التفاصيل الدقيقة للجسد، وكما رأينا في الصفحات السابقة، وربما كان هناك الكثير، مما يعنيه، وقد تم تعديده، وأن ثمة ما لم يُفصَح عنه حتى الآن، إما لأن المدوّن يخص من لا يريدون أن تظهر كتاباتهم المتعلقة بالجسد، في تجلياته الأكثر طبيعية، خلاف ما هو موجّه، ومنظور إليه، وفق تقاليد الثقافة الرائجة والمراقبة لخلافها، أو لأن هؤلاء لهم حضور مختلف، وسوف تتغير النظرة إليهم، إثر ما كتبوه، وجعلوه إرثاً للزمن، وللأيدي التي ستأتي من بعدهم، أو تركوها غفلاً عن الاسم، لسبب يخص نظرتهم إلى أنفسهم، ولما يجري حولهم، ومن داخل وعي الجسد، تمشياً مع هو متداول عُرفياً، والتصريح عن المختلف، ينزع الصورة المعمول بموجيها معهم، أو أن ثمة آخرين، قد وضعوا أيديهم على كتاباتهم، فحجروا عليها، أو أتلّفوها كلياً، أو عبثوا بنصوصها... إلخ، ولكن الجسد ظل، وهو وفق قانونه الطبيعي الخاص، قانون كونه الأكبر من كل نقل عنه، ووضع

باسمه، أو أشيرَ إليه، أو تم تمثيله فناً وكتابة فكرية أو أدبية أو علمية... إلخ، كما هو معاوذك حضوره، فارض لعريه البليغ، أو لما أريد تسميته (دمائة خلقه غير المسماة) صراحة، من خلال علائق القريبى بين مكوناته، وكما هو مصوغ: المادة المحورية لهذه الكتابة أو تلك، في متتاليات كشوفاته اللامتناهية، ومن ذلك إحدى أهم الركائز المصون بها، أو المرتبط بها جنسانياً، ولا أظن أن المؤخرة، وكما هي متداولة في اللغة المحكية، وتحويلات شتى، غير ملهمة، ومستفهمة بقوة، كما هو سردها الحيوي...

ويظهر أن الكتاب، تلمسوا في هذا المجال، فرصة كبيرة، لمعرفة ما كانوا يتفكرونه كثيراً، إنها الفرصة التي تمنحهم دفقاً حياتياً جديداً، في الوقت الذي يمكنهم التعبير عن رغبات، ما كان في مكتبتهم الإشارة إليها، لوجود تابو راصد ومعاقب، حيث الاكتفاء بالاختصار، أو بالتلميح، مع استثناءات، ظلت تتعرض للجسد، وبالأسم مباشرة، دون التفكير في العواقب وتداعياتها.

عربياً، كان المجال أكثر سخونة، وتهديداً، لمن يحاول التفكير في الكتابة بالطريقة السالفة، ولكن اختراق الحدود العرفية، أو التابو المتعدد الأشكال، ما كان يتوقف البتة، بين الحين والآخر، ومن خلال صفحات مشهود لها بإيروتكية جليلة، في روايات عربية مختلفة، كما في حال (حنا منه، ليلي بعلبكي، طاهر بن جلون، محمد شكري،...)، ويتذكر هنا أجنبياً (هنري ميللر، جورج باتاي، ميلان كونديرا، باولو كويلهو، هاروكي موراكامي...)، وحديثاً، صار في وسع الكثيرين الاهتمام بالجسد في ذلك المنحى الذي كان يُمنع سلوكه، حيث الواقع يولد محفزات لكتابة كهذه.

وربما يذكرنا ذلك، بما كان يشهد له، قبل نصف قرن في السينما، حيث كان المخرج، يسعى جاهداً، إلى إيجاد مناسبة، فرصة، يلتقي كل من المعتبرين حبيبين، في قبلة ما، خاطفة، أو إبراز جانب من الجسد الأنثوي، ليتوافق ذلك، مع روايات عربية، كان إيجاد مقطع ما روائياً، يجسد لقاء بين ذكر وأنثى، في مشهد عاطفي ساخن، مثيراً للقارئ، بأكثر من معنى، ليكون الحديث متحوّلاً، من ناحية منح أهمية أكبر للجسد. فالجسد، لم يعد معروضاً للرؤية، عبر مكبر، أي عن بُعد، بقدر ما صار الحامل لمجتمع كامل، من خلال رهاناته، وما يسمى باسمه، داخل موضوع، استقطب اهتماماً لافتاً، وهو (الجنسانية)، ليكون للصراع مدلولات أخرى، يجلوها الجسد.

أسماء في الواجهة

الذين مارسوا مغامرة الكتابة، وعاشوها، وذلك بجعل الجنس موضوعاً فاعلاً في نصوصهم الروائية، أو محرّكاً لها، وبجلاء، هم قلة، حيث الجسد، ما كان يُتقدّم به، باعتباره مجرد جسد لمنح لذة ما، أي جسد الاستثارة فقط، وإنما للكاشف للمفارقات الكبرى: تاريخياً واجتماعياً وسياسياً، وهذا ما يمكن تلمسه، بسهولة، عند ليلي بعلبكي، في (أنا أحياء)، وسليم بركات، كما في (سيرته، فقهاء الظلام، الأختام والسديم)، ومحمد شكري، في (الخبز الحافي).

لاحقاً، طُرحت أسماء نفسها في الواجهة الأدبية: الروائية، بصورة خاصة، وفي الآونة الأخيرة، من خلال تعرضها لموضوعات، لم يكن الكاتب قادراً على تناولها، أو موضوعات لم تكن قيد التناول الأدبي الروائي، وفي دائرة إبداعية واسعة، استجابة ضمنية، غير معلنة لثقافة عامة، وحتى خاصة، كانت بروشوراتها التحفيزية والتعزيفية تتركز على نقاط دون أخرى بالاسم أو خلافه، وهذه (الأخرى) هي التي عنت الجسد كثيراً، وفي مفاصله الكبرى، من باب معاشية المستجدات وتراكم مؤثراتها، إن المجتمع قوة اعتبارية هنا، وما استُجد هنا بالمقابل، هو أن هذا المجتمع نفسه، لم يعد في المكان التاريخي ذاته، بقدر ما أن سلسلة محظوراته بدأت بالضغط عليه من الداخل، من خلال، ما ينفذ داخلاً، ويسمع عنه إعلامياً، أو في خطابات يتم تداولها، بحذر، وتداولها أيدي المعنيين بها، فضلاً عن أن الذين تقدموا في هذا المجال، من ناحية استلهم الجاري، وصياغته نصوصاً روائية، لديهم مبرراتهم، من خلال ثقافتهم المتعددة الروافد، ومتابعاتهم، لما يجري في الخارج، إضافة إلى شعور محفّز من الداخل، بضرورة تجاوز الشرنقة التابوية، وإطلاق سراح المكبوت النافر للداخل، أو ضرورة توسيع حدود المعنى.

إن رشيد الضعيف، في ما كتبه، كما في (المستبد، فسحة مستهدفة بين النعاس والنوم، تصطف ميريل ستريب، عودة الألماني إلى رشده)، والرواية الأخيرة محرّجة لنظام ثقافي واجتماعي كامل عربياً، لكونها تعرض لموضوع حساس، يعنّم عليه، وهو (الواطئة)، وكذلك، مواطنته اللبنانية الإهام منصور، في روايتها (أنا هي أنت)، التي بدورها، تعرض لموضوع حساس، محرّج، بدوره، لنظام ثقافي جنساني عربياً، وروايتها الأخرى (حين كنت رجلاً). أما روايتها الثالثة هنا، والأكثر خطورة في مضمونها، طبعاً، فهي (بالإذن

من سفر التكوين)، وهي الأخيرة لها، بحسب متابعاتي، وخطورتها تنأتى، من كونها تتعرض لعلاقة معتم أشد التعتيم عليها، تخص سفايح القربى، أي علاقة أب بابنته بأصولها القديمة توراتياً، وهي قاصر، وأبعاد موضوع كهذا، ودلالاته، ومن الصعب، على أي كان، قراءة رواية كهذه، للسبب المذكور ذاته، ولجدة المطروح صراحة، وبجرأة فيها.

ويمكن التذكير، بروايات أخرى، سلكت مسلكاً حدثياً، ومستحقاً اعتباراً نقدياً حقيقياً، كما في حال فيصل خرتش، في روايته (حمام النسوان)، وعباس بيضون في روايته (تحليل دم)، معتمداً السرد الإباضي أو الكشفى، لتقديم الجسد، برؤية صادمة لأعراف الجنس الأدبي الكبير مقاماً عربياً، أي الرواية، وفي مشاهد تترى، سافرة، شدية الصراحة بعوامها، وبسلوى النعيمي، الروائية السورية المقيمة في فرنسا، من خلال روايتها الأخيرة ذات الصيت (برهان العسل). أما عن فواز حداد، فأظنه، وهو يخلط بين الجنسي والسياسي، وبصراحة آلة مؤلمة، وبلغة متوسطة إيحائية ومستفزة أيضاً، وانسيابية في السرد الروائي، وعلى مدى مئات الصفحات، يستحق أن يكون روائي المكاشفة الجسدية، ذات الوجهين الملتهمين جنسياً وسياسياً، كما هو المتحرك بقوة جارفة، في (مرسال الغرام)، وبعنف مفتن، يستقطب الخيلة الذنوبية، والتحيز الرؤيوي للجاري في محيطه المجتمعي، والشلط النافذة فيه، في روايته الأخرى، والجديدة (مشهد عابر)، وأما ما طرحه الكاتب التونسي كمال الرياحي، في روايته ذات الصيت، والمحظورة تداولاً، ومنذ سنوات عدة (المشروط)، فهي رؤية الجرة الموازية، إلى جانب غيرها، في معتركها الأدبي والإبداعي، لجملة الروايات التي عرفت في العقود الزمنية المنصرمة، وقد قدمت روايات تجلّت حادة، إقدامية، رجة الأبعاد لنوال السعداوي، وعبد الرحمن منيف، وجمال الغيطاني، وغادة السمان، وإلياس خوري، وغالب هلسا، وإسماعيل فهد إسماعيل، ونيل سليمان، وإميل حبيبي، وواسيني الأعرج... إلخ، إن هؤلاء يؤثرون في اتجاه دفة الرواية العربية.

والتوقف عند أعمال كهذه، ليس مجرد إشباع لفضول، وإنما، لإماطة اللثام عن واقع يتم التستر عليه، عن قيم مستهلكة، هي ذاتها، تشكل ممانعة لتوتحي الجديد والمنشود، للتحول نحو الأفضل، من خلال القوى التي تتأصل فيها. فثمة حاجة إلى قراءة سابرة، للقفز إلى ما وراء الجسد، وراء جلده، أو الثوب الجلدي الرقيق الذي يدره، ومقاربة أصوله التي أزمّت فيه، وأحرّص على سيرورته، ليظل، بمنأى عن اكتشاف، من لا يريد

للجسد، أن يتطوّم، وهو مستهَلَك أصلاً، كما هي طبيعة السلطة في ثالث: الدين، الجنس، السياسة. نحن هنا، بصدد سياسة تقود الجسد، خطاب الجسد المحكوم به منذ حقبة زمنية طويلة، وهو يعيش عهده كثيراً من الداخل، من قبل أولي أمره، إنه خطاب متعدد الرؤوس، في الحيلولة دون تحرير الجسد من عتمته الداخلية.

وعني ذلك، أن قراءة روايات كهذه، سير في الهاوية، ورؤية القاع، دون السقوط فيها، بتفاوت مستوياتها طبعاً، لأن أبسط نقد، لأي منها، يستوجب مواجهة، مع النظام الحاكم للجسد المجتمعي هذا، لخطاب نظام سلطوي أعرفي، تقاليدي، فقوي، تمذهبي، طبقي مبتذل.... إلخ، إنه استشراف للجسد العاري عربياً، وعلى أعلى مستوى، إنها تبصرة لنهايات، يمنع البوح بها، ولعل، مسلماً كهذا، وهو يكفل، بتعيين الكثير من أوجه الحراك الجسدي، وكيف تُدار أموره، يحتاج إلى دراسة متأنية، ترصد تاريخ هذا الجسد، وما تليّسه، وتنفسه، على مدى عصور، وما يجلوّه الآن، ويستثير الذاكرة المكانية، ذات الصلة بمواقع الجسد المتحركة هنا وهناك!.

وأما في موضوعة المؤخرة، وكيف تتبدى، أو ما يمكن مقارنته، إزاء حركية دفعة الرواية، والرواية العربية بدقة أكثر، لأنها موضوعنا المؤثر، والكاشفة في متضمناتها الإبداعية أو القيمية، لتلك المفاصل التاريخية، وحمولاتها القيمية في المجتمع، وعلاقة الكاتب بالمجتمع، وكيفية قيادته لذات جسده، وتعامله معه، وهو يتأمل، بينه وبين نفسه، فأنا هنا، أجدني إزاء استشراف أفق مجتمعي العلامة، أدبي المسار، روائي الصياغة، حيث ينذر وجود دراسات تعرضت بالاسم لهذا الموضوع: الحدث، وكيف تموّعت المؤخرة، أو رسمت جمالياً، أو أُشيرَ إليها، ولكم نقد صبر المعني بالموضوع (الموضوع ذاته، إن أردنا حقيقته الحية)، حيث يتلغز أمره، بسبب القفز أو ترك فراغ، وإبقاء القارئ نهباً للتأويل، أو التكهّنات، أو تنوع وجهات النظر المفترضة أو الواردة، رغم سهولة تحديد ما هو متروك حرفاً دون نقطة، أو خلافاً في البناء القولّي الروائي، ولكنه حكم العرف الأدبي، المبالغت في مستجداته العvisية على التحديد، كما هو المجتمعي، ولعلي في مبحثي الفرعي هنا، أحاول مكاشفة هذه النقطة المحورية، وفي أمثلة مختلفة.

أما عن الدراسات، تلك التي تركّزت على الجسد، أو موضوعة الجنس في الرواية، أو

العلاقة الثنائية بين جسد وآخر، وكل منهما ينتمي إلى مجتمع آخر، وثقافة أخرى، فلها شأن مغاير.

فما تعرّض له غالي شكري، في كتابه (أزمة الجنس في القصة العربية)، وجورج طرابيشي، في مجموعة من كتبه ذات المتكأ المنهجي الفرويدي، مثل (شرق وغرب. رجولة وأنوثة - و: الأدب من الداخل - و: رمزية المرأة في الرواية العربية - و: الرجولة وأيدولوجيا الرجولة في الرواية العربية..)، وغالب هلسا، في (الموسم الفاضلة ومشكلة حرية المرأة «قراءات في أعمال مجموعة من الروائيين العرب»)، وخالد القشطيني، في (الساقطة المتمردة «شخصية البغي في الأدب التقدمي»)... إلخ، إذا كانت لها أن تقدم عوناً في رؤية الموضوع الموسوم، أو دعماً استلهامياً ما، في تتبع مفاصله، فإن الأمر لا يعدو أن يكون ثانوياً، رغم أهمية متضمنات الكتب السالفة الذكر آنفاً، وكما سيتضح في السياق، لأن ما سيبحث فيه، غير متعرّض له، بحرفيته، أو حتى بالإشارة المختصرة إليه، وكون المبحث الفرعي هنا، يشكل استنطاقاً لهذا الجانب المصمت، أو غير المسمى، هذا الفراغ الممتلئ في الجسد، وهو يخضع للمزيد من التصميم، وكيف أن المؤخرة، وفي نطاق فاعلية الذكورة، تتكلم وجاهته المبهجة، وفعل المجتمع المأخوذ بالمخظورات..

ولعل ما صرّح به الروائي الجزائري الشاب بشير مفتي قائلاً: (...كذلك كما ترى فالكتابة الروائية اليوم حتى عربياً تواجه أسئلة كبيرة وكثيرة، ولعل سؤال الاجتهاد الروائي وخلق خصوصية كونية مهم، فنحن نكاد نكون في المؤخرة..^(١))، هو سؤال الاختلاف بالمعنى الإبداعى، وكذلك بالمعنى الفكري والاجتماعي في عالم اليوم، وهو المدخل: المؤخرة الضاربة بجذورها في دنيا المكبوت، راهن المتشددون، إزاء كل ما يمكن قوله، في ما هو متخوّف منه في كينونتهن الجسدية، وكيف أن المؤخرة قاذرة في اللاوعي المتشدد هذا!

في منزلق الجسد

خلاف المعهد، وكما هو موقفي مما أثرت حتى الآن، سوف أتبع مسلكاً كتابياً مختلفاً، يناسب بحثي، هو ذاته موقف المرء في مواجهة مؤخرته التي يشدها إليه، وهي بالمقابل تشده إلى المكان، وتواجهه من الداخل، بما عملته/ صنعته يده، أو زينت له نفسه عملياً،

فأبدأ من الأخير، بعيداً عن وجوه التفضيل، وإنما من ناحية اعتبارية ذاتية، وهي قدرة النصوص التي أسلسلها بالطريقة العكسية، على الاستجابة أكثر لحيشيات البحث، وانفتاحها على المكبوت، بالصيغة التي تأتي قراءتها انعطافاً معاكسة، وربما صدمة الأدب المصرّح به، في أعرافه لما كان، وحتى قبل عهد قريب من جهة، وبالنسبة للذين ما زالوا يعتبرون أن الأفضل أدبياً، هو ما بقي في الخلف، وما في هذا الاعتبار من مصادرة على المطلوب، وتجاهل جلي، لحركية المستجدات.

إن الكاتب التونسي، المتعدد المواهب: كمال الرياحي، وهو ما زال في بداية عمره الأدبي (مواليد ١٩٧٤)، لا يني يشير إلى المساحة الواسعة من البور الثقافي والأدبي، وضمناً الإبداعي، وتأتي روايته (المشروط)، الصادرة عن دار (الجنوب)، بتونس، سنة ٢٠٠٦، وقد حورت كثيراً، ولكنها قرئت بالمقابل كثيراً، ونالت أكبر جائزة في تونس لعام ٢٠٠٧، هي جائزة (كومار)، إذ إنها تركز على وسيلة فلتة في التعريف بمضمون الرواية، ألا وهي المشروط، عنوان الرواية، ولكن أي مشروط؟ المشروط الذي تلاحق به مؤخرات النساء، وهناك توظيف لمقدمة ابن خلدون في الرواية، كما لو أن العملية مقلوبة تماماً، ولأن ثمة مفردة، حيوية نابهة، ومثيرة لتاريخ طويل، في توتره، تظهر المؤخرة بطلّة الحدث الروائي، إن جاز التعبير، وفي الطرف الآخر، المهمش، والمتمتع عليه، ابن خلدون صاحب المقدمة، وباسم يستثير حساسية عالية، ولكنه الاسم الشعبي المألوف في تونس، أي (خديجة)، خديجة، هو الاسم الذي يُلفظ، إحالة إلى المؤخرة، وربما من باب التأنيث للمؤخرة، وللمعنى الدلالي للمفردة (خديجة)، أي من الخديج، وفعل (خديج) يشير إلى كل ما يكون ناقصاً: لم يكتمل خلقه، بالنسبة للولد، وللشئ ذي المطر القليل، كما للزرع غير المثمر كما يجب، وللنبت القليل... إلخ، ويعني ذلك أن ثمة تصغيراً للمؤخرة، من ناحية اللقب، وحتى من جانب التأنيث، تكون الإحالة إلى خديجة، ضرباً من ضروب النيل من الموقع العضوي لها، حيث تكون في الخلف، وتظل ناقصة تكويناً، وما في هذا من غمز ولمز... إلخ.

رواية المشروط، تقيم علاقة بين المشروط ومؤخرة النساء، وهذه فورة ذكورية، وتمارس إدانة بلغة الأدب لتلك العلاقات المجتمعية التي لم تعد تطاق، على مختلف الأصعدة^(٢).

ولعل الذين كتبوا عنها، وتناولوها من المنحى ذاته^(٣)، ذاك الذي ينفّث على المغيّب أو

المحظور، واعتبروا المعلوم باسمه تالياً، والموضوع تحت الضوء امتيازاً أدبياً فارهاً، وإنجازاً لصالح السرد، وفي الرواية تحديداً، لعل هؤلاء، وهم أكثر، بالنسبة لرواية صدرت حديثاً، ينطلقون من ذات البؤرة: بؤرة المحظور، وفي الوقت نفسه، بؤرة الانطلاقة نحو الفضاء الرحب، فالمؤخرة التي يُستتر عليها هنا، ويعتبر الحديث المباشر عنها، في عداد السخف، هي ذاتها التي تسمح لأحدهم في أن يكون متلقي تقييد ومديح، من خلال الأسلوب الأدبي، أي إن المؤخرة قابلة للتلوين، وتغيير الموقع، ولكنها في النهاية، مثلما في البداية مؤخرة، وتبقى طريقة التعبير عنها، هي الفاصلة هنا، من خلال اللعب بالمفهوم، أعني، من ناحية إبراز خطورة المؤخرة دلاليًا.

إن علاقة السارد مع الجاري، ومن خلاله، وفي الحديث عن مشهد موجه جنسياً، بين كليته والكلاب الأخرى، وخصوصاً، أحد الكلاب من بينها، وكيف يحاول التمكن من الكلب بخنقه، تحيل المجتمع في كليته إلى مشهد تتم تعريته في مجمل مكوناته القيمة.

وربما برز التونسي الآخر، الأقدم في العمر، وهو الكاتب القصصي والروائي المعروف إبراهيم درغوثي (مواليد ١٩٥٥)، في روايته (شبابيك منتصف الليل)، التي صدرت قبل سنوات عشر ونيف (الطبعة الأولى كانت سنة ١٩٩٦)، وكذلك الثانية، ولم تعط الحق في التداول، حتى بعد طبعها الثانية سنة ٢٠٠٤، ولكنها في طريقتها السردية، ومن خلال الفكرة المحورية للكتاب، والاهتمام بالحدث الذي يقرب ظهر الجن اجتماعياً وثقافياً وأدبياً، هو في التقدم بمشاهد تخرج (الحية) من جحرها، كما يقال، لأن ثمة حدة صارخة، في التعرض للفساد المعترف بالمجتمع، كما هو مجتمع الرواية السالفة، حيث إن المؤخرة، هي التي تصعد بالحدث، هي التي تعزي الجوار، تعزي عالم المفارقات، كما في هذه المقتطفات، من الكتاب الأول من الرواية المشبعة، بفيض المكبوت، أو المحظور:

(- وكلبتي التي تكون وقت السفاد زائغة النظرات، لا يقر لها قرار. وأنا أداعبها وأبسها قمصاناً من الحرير الورد. وأضع لها أحمر الشفاه. وأكحل لها عينيهما بالأثمد. ولا أبخل عليها بما طاب ولذ من المأكول والمشرب.

— كانت إذا رأت الكلاب تترجاني بهريها أن أطلق سراحها ولو لدقيقة واحدة. وكنت دائم الرفض، إلى أن أرى الموت في عينيهما، فأطلقها. فتقفز إلى صدري، وتلحس

وجهي، وتفر إلى الحرية. وأنا، وقد ملأتني الغيرة حد الانفجار، أخاف أن تهرب مني، وتنفوت عني فرصة الانتقام.

والكلبة لا تدري ماذا تفعل بزينتها، ومن تختار؟ فتعود إلى جوارى تطلب النجدة، فلا أبخل.

ناديتها، فجاءت تبصص بذيلها، وتتمرغ تحت قدمي، ولعابها يسيل. مسحت على مؤخرتها، فتمططت، وعوت وكأن اللذة تخنقها. وعادت إلى العويل، فظهرت الكلاب، وخرجت من وراء الأشجار. كلاب كان عهدي بها شرسة. كلاب سوداء مرقطة بالأبيض، وحمراء في لون قرص الشمس الذابل. وبنية. وكلات عربية من البادية القريبة من الواحات، ذات شعر أبيض ناصع كالثلج وكبيرة الحجم. وكلات صغيرة ذات قوائم معقوفة وتافهة وكلات هجينة من أم كلبة ركبها ابن آوى. وكلات وجوهها مدورة وأوداجها أتخمها الشبع... وأنا أمسح على ظهر كليتي. أهتجها. أدفع فيها الشهوة إلى أقصاها. فتنظر في وجهي راجية أن أطلق سراحها. والأنشودة في يدي. والحبل المتين يحز عنقها، ولا تتألم. والكلاب تراودها عن نفسها من بعيد، من وراء النخل الباسق. وأنا أترقب وصول كلب رأيت في وجهه صورة أبي الهول. أترقب ذلك الكلب لأميته بعد أن يركب كليتي. أشنقه على غصن شجرة التين التي باركها الرب.

والتين والزيتون، لأشفين منك الغليل أيها الكلب السمين.

حين وصل الكلب الأسود إلى الموقع الذي اخترته هذا الصباح لتنفيذ جريمتي، جريمة الشنق والذبح بمذبة مسنونة الحدين. حاصرني ذكرى الشيطان. فالكلب الأسود في معتقدات سكان الواحات شيطان ابن ألف شيطان. لا تفل في ذبحه سكاكين الأرض جميعها. وتذكرت الكلب الذي ذبحته منذ سنوات بعد أن أطعمته لحماً ممزوجاً ببنج شديد المفعول يستعمل عادة للتخدير في العمليات الجراحية، وكيف قام ذلك الكلب وجرى والدم يسيل من عنقه المقطوع إلى النصف. وكيف عاش بعنق أعوج أكثر من عام. وكيف هددني أكثر من مرة، وجرى ورائي، وبال على أنوابي وأنا أستحم في التربة. وغازل كليتي ولم يقع في الفخ الذي نصبته له بين فخذيهما وهي ما زالت جروزة لم تبلغ بعد. ولم يمت إلا بعد أن مرت على جمجمته عجلات القاطرة، وهو ينبج

ويجري أمامها فوق سكة الحديد.

التقت نظرانا مدة دقيقة، والكلية تتلوى وتعوي، وأنا أهدها تارة، وأفتل حبل المسد تارة أخرى. ثم أفرجت عنها.

جرت في كل الاتجاهات كالهارب اليائس من النجاة، المحاصر داخل دائرة بدون منافذ. ثم عاد إليها صوابها، فوفقت مهتاجة - جميلة في عيون الكلاب - تفوح من جسدها الأملس السمين رائحة الحب الحادة. وجرت الكلاب نحوها مجنونة. وتقاتلت في ما بينها وهي تغرز أنيابها في اللحم الطري. وجرى دمها من الجراح الفائرة أفواهاها، وهي لا تكثر لكل ذلك.

والكلب الأسود يراقب المشهد من بعيد بعين حمراء.

والكلاب المهتاجة تقفز في وقت واحد بين فخذي كليتي. تركيبها للحظة، ثم تسقط عاوية، نائحة، مزمجرة. والكلية ترفض الجماع، وتغلق أبواب الرحمة في وجوه الجميع. وأنا، كالكلب الأسود، أراقب من ناحيتي المشهد المثير للضحك والشفقة والسخط، وأترقب ساعة الصفر. وحبل المسد يتلوى بين أناملتي. والأنشودة تستوي كأحسن ما يكون.

ثم فجأة لعبت في رأسي فكرة. مرت خاطفة مرور البرق في السماء وذكرتني بما كنت أفعل في زمن الصبا، حين كنت وصبيان الحبي نلتقي بكلب وكلية وقد اشتبكا مؤخرة إلى مؤخرة. كنت أستل من جيبي سكيناً ومبرداً وأقف أمام الكلب الذي أسكرته اللذة. الكلب الذي يرفض ترك قرينته بعد الركل بالأرجل، والخبط بالحجر ما بين العينين. وأشحذ السكين إلى أن يقدح الشرر، ثم أمسحها على مؤخرة الكلب، وبضربة خاطفة أقص ذكره من الجذر.

في العادة، تكون المفاجأة حادة، فلا يفيق الكلب من الخدر اللذيذ إلا حين تعوي الكلبة وتفر، وأير الفجوع في رجولته مغموساً في فرجها. وأرى الكلب وهو يتلوى من الألم، وبعض مكان الجرح وقد تفجر دماً. ثم ينطلق في عدو مجنون إلى نهايته.

قلت: لا. لقد جربت هذه اللعبة، ولن أكررها الآن مع كليبي الأسود.

إن حساب هذا الكلب أكبر من جرح بين فخذيته..

— ومؤخرته تضرب مؤخرتها، وريقه يسيل... تركتهما هكذا وذهبت... كومت الحطب كدساً كبيراً، وسكنت فوقه قليلاً من البنزين، وأشعلت النار. طقطقت أعواد الزيتون الجافة، وارتفع اللهب أحمر وأزرق. وبدأت أدق الطام طام كما في أفلام الهندو الحمر، وأرقص، ثم تجردت من ثيابي. رميتها فوق اللهب، ورقصت حولها وهي تشتعل إلى أن سال عرقي غزيراً. والكلبان المشدودان إلى بعضهما بالعروة الوثقى، يرقبان المشهد. رأيت في العيون البراقة هزأً ممزوجاً بالخوف، فقلت: لن أفوت هذه الفرصة. أجذت الأنشطة، وتقدمت نحو الكلبيين المشابكين بدون فكاك. اقتربت منهما بخطى ثابتة، والكلب الأسود ينظر في عيني. رأيت رجاء في عيني كلبتي، فكدت أعود وأسكب ماءً بارداً على نار جهنم. إلا أنني تذكرت الكلب الأسود وهو رابض فوق صدري، وقد تحول إلى قبر. رأيته يول على شاهدة القبر، ويعود ليربض من جديد فوق الصدر، فوق القبر، كما يربض أبو الهول. وسمعت هريه الخافت من جديد.

التفت إلى [النار] الموقدة وقلت: لأشوينك فيها يا ابن الفاعلة. رأيت عينيه المفزعتين يداخلهما الرعب، وأنا أقترّب منه، وأمسح على مؤخرة السمينة... وهبطت على قلبي السكينة حين وضعت الأنشطة حول رقبته. ونظرت في وجهه، فاختلطت علي الوجوه. وجه أبي يتكرر آلاف المرات، ويختلط بوجوه الكلاب التي تدور حولي وتعوي. وتتضخم هذه الوجوه، وتكبر إلى أن صارت في حجم أبي الهول. قلت: ستموت ميتة الكلاب يا أبا الهول. أنت، أيها الذي جعل العالم يضحك على ذقوننا دهرًا كاملاً. وجررت الحبل كما يجزر الساقى حبل الدلو فوق بئر الماء. استطال عنق الكلب، وارتفعت القائمتان الأماميتان، ثم المؤخرة المربوطة إلى مؤخرة الكلبة، فبطنها، فقائمتاها الأماميتان. وخرج لسان الكلب، وجحظت عيناه حتى انفلقتا.

وسال بوله تحت شجرة التين وهو يتخبط في الفضاء ما بين السماء والأرض، ويحرك قوائمه وكأنه يسبح في بحر متلاطم الأمواج. ثم بدأت حركته تخف وتخفت إلى أن همد، ومد لسانه طويلاً، أزرق.

تركت الحبل يسقط، فسقطت الكلبة أولاً، ثم تلتها جثة الكلب الذي بدأ يتحول رويداً رويداً إلى بني آدم... إلى أن استوى إنساناً كاملاً.

أهويت بالسكين على عروق الرقبة النابضة بخفوت، ففار الدم غزيراً، وسال فوق الحشائش، ثم تخثر فوق التراب.

جررت الجثة كما هي، وأنا لا أدري إن كنت ذبحت كلباً في صورة إنسان أم أنني ذبحت إنساناً وقد تحول إلى كلب ورميت بالجثة فوق النار الملتته، وجريت إلى الوادي أظهر من هذا الرجس.

ثم انخرطت في بكاء محموم^(٤)...

المشاهد الكلابية تعيد إلى الأذهان ما هو مغيّب وراء المؤخرة، ما يخص التفاوت القائم داخل الجسد، وما تؤول إليه الجنسانية، من جهة التفتت القيمي تاريخياً، وبقوة هنا.

ولكن الحديث عن المؤخرة، يُبقي الكلاب في خانة مجازية، ويقلب قاعدة المباشرة، بجعل السرد المرئي، طرداً لكل حضور بهائمي، مثلما أن الكتابة عن المؤخرة، وفي طابعها العنفي والمأسوي معاً، معاناة للمؤخرة، ومواساة للحيوان ذاته، في اعتباره امتداداً لتجليات الغريزة، وأكثر من ذلك، لهذا التقلب في المعايير، وتكون جرأة الوصف، مثار جدل، قابلة تصور إبداعها هنا.

وما تلجأ إليه سلمى النعيمي محاولة أخرى في معاناة المخطور، ومكاشفة لعالم المخدع، ولكنه عالم مفكّر فيه، ومعاش بأكثر من صيغة، حيث السرد يتشكل على لسانها، والمؤخرة لا تغيب عن النظر، وما وراء النظر (لم أذهب أبعد في التأويل لأن «المفكر» قال لي كعادته: عندي فكرة. يقترب من السرير، أنبطح على بطني رافعة ظهري معتمدة على ذراعي، هو خلفي ولا أراه، تمر كفاه بإصرار ترسمان حدودي من الكتفين إلى الفخذين لتستقرا على مؤخرتي، يشدني إليه، ألتصق به أكثر كي أمتلى به أكثر، أدفن وجهي في الوسادة لأخنق مهممات لذتي المتوحدة مع حركاتنا وكلماتنا. كنت أعرف أن الجماع أفحشه أذه، ومع ذلك كنت أحاول أن أكنم حتى أنيني^(٥).

الأنثى تتبع الذكر، والذكر واضع الخطط، كما هو شأن الصياد في علاقته بفريسته المجازية هنا، والظهر عتبة مبارزة أحادية الوجه، لأن الآخر في وضعية الاستسلام، إنه المرئي، خلاف المرئي (من فوق)، إذ يمارس دور المنتصر (على من؟)، على نفسه أكثر، لأنه يؤكد مواجهته لصورة الأنثى المركبة، للمؤخرة التي يتلذذ بها، أو بالتوضع عليها، ولا يرى سوى ظهر أنثاه، كما لو أنه يمارس الجماع الذاتي (ينكح نفسه)، لأن الإتيان من الخلف، حتى لو أنه (في موضع الحث)، كما يذهب البعض، شطب للمعلم الجسدي الأهم (جهة الوجه، والظهر)، بينما تكون الأنثى هي المستجيبة، حتى لو أنها أشهرت تلذذها، إذ تكون مسكونة به، لكونها هنا: مطيته، وما في التعبير المألوف هذا، من تحويل لا إنسي لمفهوم الجسد الأنثوي.

يغدو الوصف لما هو مستثار فاعلاً في إذكاء نار الفتنة، فتنة الجسد، وما هو خامد نشاطاً، كما أن الوصف كفيل أحياناً، بإيقاظه من الداخل، كما لو أن الرسم إشارة إلى المتوافر، والجاذب للنظر الحسي، أي: الشبقي، كما يذهب رشيد الضعيف (وحين اجتازت المسافة بين غرفتها والحمام كانت شبه عارية: صدرية بيضاء تخفي نهديها، وتنورة تستر جسدها من الوركين حتى فوق الركبتين)، ولاحقاً (توقفت عند الوسط، حيث مثلث الشعر لا يحترم حده فيطفح في كل الجهات. أحنث ظهرها كثيراً لتأملها لأنها منتفخة البطن حبلى).

وفخذان ممشوقتان ممتلئتان. تحب ساقها كثيراً...^(٦).

الروائي لا يتوقف عند حدود الوصف، وإنما يعتمد رؤية ثقافية مختلفة لمفهوم الجسد، وخاصيته الاجتماعية، والأسلوب السردى المختلف، عما كان متداولاً عند الآخرين، إذ إن من النادر التذكير بعملية وصفية كاشفة كهذه، يتحرى معالم الجسد، فكل عبارة ترسخ في الذهن، قيمة اعتبارية ما، ذاتية واجتماعية، ويمكن، بناءً على ذلك، تصور المؤخرة، حيث الجسد عارٍ أو شبهه، موضوعاً لأكثر من تأمل، لأن المرأة حبلى، والاستثارة تكون متنازعةً عليها، بين رغبة في جسد (مسلوك) سابقاً، وممهور بعلامة ذكورية، وملكانية معينة، ورغبة في المحظور، من خلال الوصف، لكون المرأة ذاتها، وإن كان السارد ذكراً، تتأمل جسدها، وضعها، لنقل سرّتها إلى الخارج..

يوسف المحميد، يحيل الجسد إلى موضوع للتأمل، وفي وضع آخر، وعلى حدود حَقَامِيَّة، وبانطباع آخر (خرجت من حمام النساء المجاور امرأة ممتلئة إلى حد ما، مرّت أمامه وقد رمقته بعينها الظاهرتين من نقابها الأسود، كانت تشبه المرأة التي حاول أن يساعدها قبل أن تطرده وتشتمه، بل إنها هي ذاتها، وقد تأكد من يدها البضة البيضاء، التي لامستها يده سهواً لحظة حاول أن يضع يده على مقبض حقيبتها الثقيلة. تابعها بنظرات شاردة، لم يكن ذهنه حاضراً وهو يرمي بنظراته صوب عجيزتها الضخمة.... إلخ^(٧)).

الموضوع، عبر العنوان باتّ صداه، لأن الرائحة لا تهدأ، إنها تشد الآخر، والرائحة المنتشرة، بقدر انتشارها تشد كم يشمها، كما لو أن الجسد بنية شمّية ذوقية معاً، ولكنه بنية بصرية، كما هو الوصف السالف، وربما كان النظر مرتبكاً، في الوصف، بين (امرأة ممتلئة إلى حد ما)، أي إن المؤخرة، ليست بالصيغة التي يمكن تصورها (ثقيلة)، و(العجيزة الضخمة) المختلفة عن الأولى، ولعل هذا، يتركز على مدى انتباه السارد، وموضوع جسدها مائل أمام ناظره حقيقة، وتخيلاً، كما هي الاستثارة البصرية، وتفعيلها في دقة الانتباه، والانجذاب يتنوع هنا.

الجسد الأنثوي لا يخفي المؤخرة، باعتبارها سنترالاً جسدياً، كما يسمح الوصف بذلك.

إن الإدلاء بشهادة بصرية، هو بمثابة كشف مكاني، نداء لإجراء تحوّل، تصعيد بفعل الرغبة، وما المؤخرة إلا المرتع الخصب لذكورة ناطقة بتاريخها، بقنصها الجسدي (كانت أنفاسه تتصاعد بسرعة وقبل أن يسقط عند ركبتها ليقبلها من الساق الزينة بالخلخال الذهبي، مد يده الراحفة ليتحسس جسدها، مرر أصابعه بخوف على الفخذين الربلين، ثم هبط إلى حجرتها...) ^(٨).

الروائي علي بدر، في موصوفه، ينير عالم الجسد، من خلال تحريك الأطراف، والجسد مستند إليها، والجسد بدوره، يتبدى قابلاً للانجذاب إليه، كما هو الوصف المقدّم، إذ يكون بمثابة لائحة مشهديات تتركز على مكونات الجسد الأنثوي، إنماء للرغبة الذكورية، كما هي جارية فعلاً.

إن كل محاولة مبذولة، وهي ممكنة التخيل، تمرين على الدرس، على كيفية نبيل المرغوب فيه.

والامتلاء اللحمي للجسد، هو تقرير واقع حال الجسد الأنثوي، إرساء للرغبة الذكورية داخلياً.

وفواز حداد، يلعب على المتقابلات، كما هو مفهوم الطباق في السرد، أو فعل النقيض في نقيضه، على طريقة (والحسن يعرف حسنه الضد)، فالبحث في المؤخرة، مكاشفة لمنبتها، للقاع الاجتماعي، للزمن الذي لا يمكن أن يكون إلا زمن تاريخ، وزمن أحداث تسمي وقائعها وبنيتها أو بشرها، والصراعات التي تحيط بالمؤخرة، تشخص الجسد دلاليًا، كما في هذا المشهد (رغم أن الراقصة كانت بكامل ليونتها وعتادها من الأثداء الرجاجة والبطن المكشوف والصرة الغائرة والفخذين المربريين، وبرفقتها الطبال المطبل، والدربكاتي والفقاش وصاحب الزمار، الذين سرعان ما تواروا بين الحضور، يراقبون العرض معهم أسوة بهم ومن دون مخاطرة^(٩))، فالإمعان في الوصف، إمعان في التعارضات القائمة، وغير المريبة بدقة، وما يحيط بالمؤخرة، هو ذاته حراك اجتماعي، يشير إلى المحفزات، بأبعادها الثقافية، والطابع الجمالي لها.

وهذا ما يمكن معانيته لاحقاً (ما أروع جسدها!! أقبل عليها بكليتي... ما أروع جسدها!! حمام عطر وعرق يغسلني، بياضها الوردي يطرد مخاوفي، بطنها الأملس، سرتها، ريلة ساقها، تذهب بأوهامي. تتناولني، تلتهمني أم ألتهمها، من الظهر أم البطن، من النقرة أم العنق، من الفخذ أم الردف؟ تنفاني في التلذذ، أئن فتأوهين، أنشج فتصرخين، سديم شهوات، ونواح آهات. عجيج الزمن يتخامد، وحنّات الفناء تفنى... إلخ^(١٠)).

لسنا هنا، بصدد نشيد إنشاد، يتمحور حول الجسد الأنثوي حصراً، ولكنه توأم تاريخي له، إنما واقع حيرة جسدية، حيرة واقع، التجاء إلى مكان، يُتعرّز من الداخل، فهي إيروتيكياً خلاص ما، والمؤخرة التي تتحرك في نطاق الرغبة، بكامل دسامتها، مواجهة لواقع، أو إشهار فيه، ويظل القارئ منقسماً على نفسه، بين الرغبة في الفناء في الجسد، بتسلم المؤخرة، كما هو الإرث الحركي التاريخي، في الغرف من الجسد الأنثوي، أو

الفناء دونه، كما هو الواقع، وفي الحالتين، ثمة خلل في المعاش، ثمة أنوثة واقع، ترسمها الذكورة المهزومة في ذات الواقع.

وهذا ما ينبري للعيان الذهني، إن جاز الدمج، في روايته الأخرى (مشهد عابر) الصادرة حديثاً، والتي مُنعت من التداول، لأسباب يقررها الجسد المنشطي في الرواية، بكامل مؤخرته.

الجسد يستحيل أشبه بدائرة الطباشير القوقازية، ما دام الذي يستأثر به، هو الذي يتكفل بدور قيادة اللعبة، والاستئثار بالنتائج، ومن إحدى خاصيات الجسد الكبرى، قدرته على تمثيل كل القوى الكونية، على تحويل المجتمع، من حيز العلاقات الاجتماعية، والقيم العالقة، وتلك المقدمة أو المفضلة على سواها، وتلك المكثم عليها، فيكون العمر، والمقام وموقع الجلوس، والقول الملقى بصده، للنظر في وضعه، قرطاساً لحمياً، ذاكرة تاريخ ملموسة (داهمه إحساس بالرهبة من منظر الفتاة الضخم، بدينة عريضة ومفلطحة، من النوع الذي يقال عنه، لا يدخل من الباب، لكنها دخلت. جلست على الكرسي فتدلت على أطرافه كتل اللحم من ساعديها وفخذيها. أحاط بعينه سميتها المترهلة، وأمعن النظر في التكويرات النافرة لجسدها... إلخ)^(١١).

الوصف الصاعد بمفعوله الحركي، مخفض بفاعله القيمي، لأن ثمة خطاباً، كما هو السارد الذكري، ومن خلال تدلي اللحم، كما لو أن ثمة عمرانياً، على وشك التصدع والتداعي، ولهذا، لا تكون المؤخرة المطمورة، داخل كتلة اللحم البيدرية، إلا التعبير الدال على انخساف حالة، هي ظاهرة تكوين رغبة مضادة، تحول دون النظر إلى اللحم، إلا باعتباره مخولاً، وأن المؤخرة المرئية، تقديراً، تتحرك على الحافة القصوى لمجموعة القيم الهشة، هشاشة الواقع ونخره.

وإذا كان حداد، يري ما يثير الفضول، لمكاشفة هذا المهوّل، فإن فيصل خرتش، يري، من داخل الحمام، ما يستحق المعاينة، وما يجلو الحثام، ويستقرئه (تدخل الواحدة، تخلع مئزرها، تفرده على الباب، وتسوّيه بشكل أن لا يظهر شيء منه، لكنه يميل إلى الأسفل، ويبرز ظهرها وعجيزتها وساقها من الخلف. وتلتجئ بطرف الجرن الداخلي، ولأنها تعرف أن عيوناً ستراقبها فهي غالباً تدير ظهرها إلى الباب)^(١٢)، ليكون الحمام شاهد

عيان، من خلال العيون البصاصة، والسخونة التي يستولدها الجو الحمامي، تماثل عالم الرغبة الجسدية، وحتى الإفراز المختلف، ولكن تبقى الذكورة أكثر قدرة على التصرف داخل الحمام، كما لو أن الحمام هذا، وشاء يحمل سمة الذكورة، حيث تفتتح رغبات الأخيرة، بينما الجسد الأنثوي، يتفاعل مع خاصيته في الاستعداد الإيروتيكي، ولو التخلي، وفي التلين والتمرين، وتغيير الوضعية والتمسيد والقابلية للاستهواء، والاستسلام كثيراً لجملة الرغبات التي تراقب، وفي حركية المؤخرة، وهي في حالة الوقوف، أو التربع، أو التحرك، إرسال إشارات، تُستقبل، إذ تكمن عيون، ربما يُستغفل عنها، وعلى هذا النحو، تكون المؤخرة العلامة الأولى، في التعريف بالجسد، بالمجتمع الذي يتحرك قيمياً داخله، مثلما يمارس استخراجاً للجسد المكتوم من مجهوله إلى معلومه (وترنج مؤخرتها الفاتحة اللون من وسطها، ترنج من الثنيات التي تصلها بساقها، فتشعر أن مؤخرتها ليست عربية، أي هي أوروبية مستوردة، وهذا غزو ثقافي يرافق الغزو العسكري.... إلخ)^(١٣).

الحمام وفي تركيبته الشرقية، تشريق ذكوري غالب، للجسد المطلوب أنثوياً، دخول في مواقف صاخبة، إنما في صمت، خلع لثاج الرقيب الداخلي، وجنوح إلى الفسق الضمني، ونشدان للمختلف، حيث رطوبة الجسد، تمهيد لإخصاب مرغوب فيه، ومن الصعب، إن لم يكن مستحيلاً، بقاء الجسد، في حالة الحيادية، لأن مؤثرات الحمام، بمقوماته الصلبة والسائلة والبخارية وغيرها، وحتى ما يشبه الحلم، من خلال الغمامة المائية المنتشرة، هي التي تستشرف سره، وهذا ما دفع بخرتش، كما يبدو تقديرياً، إلى البقاء داخل الحمام أكثر، لأن ثمة مكاشفة أكثر للمؤخرة، ودراية بمعالها المختلفة (خلعت ثيابها الداخلية، فظهر طولها الذي يستند على عجيزة تشبه تفاحة منسية في ثلاجة قطعت عنها الكهرباء لفترة طويلة)^(١٤).

إن العالم الحمامي، هو بهجة الجسد، من جهة المؤخرة، فرصتها في أن تكشف عن محيطها، أن تعرض للرؤية المحيطية، أن تكون مجالاً حياً، لإظهار الكامن في الذات، كما يتلّس هذا، فيما جاء في رواية الطاهر بن جلّون (... في ثايا الجبين وراحت اليد والأذرع والسرّات كنت أقرأ، وللريح أمتح نفسي. وعند بلوغي الأرداف، كنت أوقن أنها نهاية الرحلة، فأدوخ، وأكف عن كوني محور اللعبة، إذ أصبحت إحدى خاناتها...)^(١٥)، إنه الشعور بالأخرى، برؤية الجسد في انغماره بغلالة الماء المنسابة، برؤية

المؤخرة وهي تتحرك، لأنها قاعدة الجسد، إذ يقطر من حوافها الماء، ليزيد في الرغبة ولّه المكاشفة أكثر، وله المراهقة الذاتية، والاحتراق، على ذات المحيط اللحمي، من خلال الملامسة، أو متابعة البصرية، ولتكون المؤخرة صاحبة الفضل في نيل اعتراف الجسد الفتي، الجسد المكتظ بالرغبات المستولدة، حمامية الطابع، بما يكابده في واقعه.

إن اليقظة، والصبوة الناتجة من التفتح العضوي، وسخونة الجسد في الجانب الآخر منه، داخلاً وعمقاً، إحالات الرغبة التي في الانتظار، والإيدان بتجلي اللحظة، وبحسب المجتمع والثقافة، والمجال المعدّ لذلك، وهذا ما يعترف به عبد الكبير الخطيبي، إنما على لسان سارده، الذي يعتزّ مجسّداً إياه، في بدايات التكوين الجسدي، ومؤخرة المرأة معبره إلى الضفة الأخرى (عندما عدت إلى ذوي، بعد سنة، اعتدت هذا التمتع المبكر مع خادمة، أحببت تلك المرأة. كنت أحب دفء فخذيها المكورين، إذ أتسلق بطنها وأنا ناعس)^(١٦).

ثمة إيغال في شفافية الجسد، قلب له من الداخل، من خلال التعبير النافذ، إذ اللغة علامة إيقاف للرغبة عن التدفق خارج نطاقها اللحمي، مثلما هي إشهار بالتححرر، بالخروج إلى الفضاء الرحب، بحسب قوة الإرادة، ومصادقية التعايش مع الرغبة، بحسب الطريقة التي تكون المؤخرة فيها واضحة، مصرّح بها، وكفالة الجسد التي تقع على عاتقها، بسبب موقعها في السمع والبصر.

لكن سليم بركات، يجد في مكاشفة الجسد، وفي المؤخرة، بالاسم أو بدونه، مجالاً للتصور، وللذهاب بالجسد بعيداً: الجسد المجتمع، الجسد النذر الأول والأخير لذاته، للرغبة الماكنة فيه.

كما في مراح مشاهداته ذات يوم، وكيف يتجاوز التفكير فحولة الديكة (وإنما في قدرتها على اكتناز اللحم كما تكتنر «مارغو» اللحم في فخذيها وردفيها)^(١٧)، وهذا ما يتضح في مشهد لحمي آخر، لحظة التوقف عند وصف للراقصات (وجعل الراقصات مشاعاً لمن يريد أن يتمتع بعينيّه بفخذين لا يتوسط ملتقاهما شعر أو زغب، بل رابية حليقة من اللحم الصرّف في حجم قبضة اليد...) ^(١٨)، وأخيراً وليس آخراً، كما في تصوير مشهد مواجهة أخرى (فبدا نصفها السفلي عارياً، مستديراً، كتلة من الاستدارة البيضاء التي لم تلامسها شمس، وجلست فوق فأره)^(١٩).

ثمة نوع من المناظرة الضمنية مع اللحم الآخر، لحم الجسد، اللحم الذي يقابل لحماً، ولكنه اللحم الحي، الذي (كلما ذقته طلبت المزيد)، بالمعنى الذي يقيي اشتهاه التلذذي قائماً، واللحم الذي يحيل قانونه الطبيعي (الحيوي الضمني)، خاصيته اللحمية، وما يعمل داخله من تغيرات، أو تحولات أحوال، إن جاز التعبير، من حرارة أو سخونة، أو تصلب، أو امتداد، أو توتر، أو سريان فعل ألم، أو نشوة، أو ارتخاء، أو رغبة ما، في الآخر، باعتباره اللحم الذي يعدُّ في بنيته اللحمية، وكما هو مرغوب فيه، ما يبقى نظيره، وقد بان مختلفاً، في انتظار رغبته، فيكون الآخر الراغب اللحمي، وهو المرغوب اللحمي، ما يبقى له المادة الخام، وماذا يُفعل به، كيف يجري تصريفه، والمؤخرة تبقى في الوسط، مثلما أنها تظل شاهدة على حدث مثير للغربة، وعلى وضع لافِت بتركيبته القيمة، إنها مدخل فضائي، مثلما أنها المعبر الأكثر إثارة لقول ما يمكن قوله، من وجهة نظر كاتب - شاعر - روائي، وتأكيده، على طريقته، بجعل المؤخرة في الواجهة تخيلياً. بمعنى آخر، حين يكون اشتهاؤ الذكر لأنثاه، كما لو أنها كائنة به، ومن أجله، فإنه يتحسس جسمه، ولكنه، بطريقته، ولكونه ذكوري العلامة، يتحسس جزءه السفلي، في الجانب الذي يعتبره علامة فحولته، تمسيداً، أو تلمساً، أو إشعاراً ذاتياً، مقابل الأخرى، نوعاً من الإعلام البصري، أو المرئي، أو الحسي المدرك بدلالته، بينما الأنثى، وكما هو مقتضى منها، ولكي تكون رواية الإنسانية أكثر ضلوعاً في الحرفية التاريخية المتوارثة، تفتحس جسدها، بدورها، تتحسس محيط المؤخرة، وما تستبطنه، تمسّد رديفها، وما بينهما، تمر عليهما يديها، ذاتياً، أو عن قصد وظيفي، وكأنها تعد (طبق الآخر)، أو تعرف في التو، ما يعنيه تقدمه منها، أو حركته تلك، أو كما لو أنها تدرك، بحسيتها التاريخية المتوارثة، وكما هو مطلوب منها، ولو لاشعورياً، ماذا يُطلَب منها، كمخلوقة أنثى، كلحم يتدبّر أمره في سياق الذكورة المتقدمة، في حوار، لا يتطلب رفع صوت، لأن المرئي يتكلم هنا، والحركة المنظورة، تحدد العلاقات وتوجهاتها طبعاً!

يمكن الروائي أن يتصرف بدوره بالمشهد المرئي، وهو تخيلي عنده، أن يشذب الحدث، أو يسمي ما يريد، تاركاً للقارئ حرية البحث الخاصة به، لمكاشفة اللامسمى، اعتماداً على رؤية فنية، نعم، ولكنها رؤية تراعي اعتبارات قاعية، وذاتية، كما الحال مع غالب هلسا (انتفضت واقفة - خلعت ثوبها وألقته على الأرض، وأخذت تتعري. عندما انتهت وقفت أمامه طويلة. شامخة، قمرية وسط الظلمة، جسدها يبرق بلمعة فسفورية، وهي تقف محنية الرأس ترتقب كفيها وهما يمسكان بشديها ويرفعانها..)^(٢٠)، ثم قفز

على عبارة مقدّرة، يسهل توقعها في ذهن، أو متخيل الروائي ذاته، ثمة مؤخرة، تركها نهياً لتصور القارئ، مثلما أنه أرجعها إلى الخلف، مثلما أنه لم يشأ تسميتها، وإن كان تقدير التسمية جلياً، لأن ثمة عُرفاً ما، كان يُتَشَبَّه به، بطريقة ما داخله.

في مكان آخر، يسرد حكاية جسد له صلة بالمكان، وعلى لسان الشخصية الروائية (فلإدراك جمال المرأة العراقية ينبغي البدء من البداية، انطلاقاً من عريها وهكذا بالنسبة إلى سهام، فما كنت أظنه — وهي ترتدي ملابسها — سمنة وترهلاً، تكشف في عريها عن جسد مكتمل الأنوثة. جسد كل ما فيه ينحو إلى الاستدارة: الكتفان، والوجه، والعنق، والصدر والنهدان، العجيزة. الساقان استدارة كاملة، تشع مهما تلك اللمعة الأنثوية اللدنة^(٢١). ما يمكن ملاحظته، بلون آخر (عيناه تغتذيان بالأزهار الحمراء تشتعل وسط خضرة الشجر، بثمار البرتقال تومض بوهج فسفوري خلال الأوراق الداكنة الخضرة، بفتاة تسير أمامه بملابس رقيقة، مختزلة، ساقها الطويلتان بلون العسل، ممتلئتان ومنسقتان، تنبغان بأنوثة مبكرة، بعشاق كثيرين قادمين...) ^(٢٢)، وبوضوح شعري، حين يصف مؤخرة إحدى نسائه الروائية الأخرى (أردافها الواسعة تصبح أجنحة)^(٢٣).

لا أظن أن ثمة ما هو مخفي في التصوير، من ناحية الموقع التخيلي، واللعبة في إصابة الهدف، إن جاز التعبير، من جهة إبراز ما يلزم بتقدير معين، كما في عبارة (اللمعة الفسفورية)، المكررة في روايتين عنده، ولكن المؤخرة تظل سبابة إلى التجلي بكتلتها اللحمية انطلاقاً من نوعية العلاقة الجنسية، مع الجسد، ومن يكون السارد، حيث مؤخرة السارد الذكر، غير موصوفة، ولا وصف لأي جسد ذكر في الرواية هذه أو سواها، عند غيره، بالمقابل.

القول ذكوري، والمؤخرة في المقام الاعتباري الأول تقدير، وهذا ما يُعرَف به جبرا إبراهيم جبرا (وامتدت فخذاً سلمى الصلبتان الممتلئتان على البلاط العاري كشيء ذي جمال رائع ترك خطأً وسط الأثاث، ككسرة من تمثال في غرفة مهجورة)^(٢٤)، وفي مشهد آخر، في الرواية ذاتها، عما يخص سلمى ذاتها (نهدا سلمى الأبيضان وفخذاها المترفان — التي كلما عرضت عليّ كنت أنفر منها وأشتهيها — اختلطت تمام الاختلاط بصورة جسد سلافة الأسمر)^(٢٥)، ففي متخيل الروائي ثمة ما هو حاضر، ما هو متحرك

في متخيله هذا، طالما أنه مارس تعرية للجسد، وأنه شخص بنظريه إلى المؤثر عنده، كما يقول الوصف، وإنما جعل المأثور دون تسمية.

هناك تحرك للكاتب، رصد لمن يهمه أمره في الوصف، استراتيجيا في البناء، وترك ما لا يمكن التذكير به، كما رأينا، رغم شفافية الحالة النفسية المنظورة، فهو عندما يقول بلسان أحدهم روائياً (وما أن عادت بقوامها الفارع وبشعرها الطويل في فوضى حول وجهها الشاحب...) (٢٦)، ترك أموراً عديدة، وربما كثيرة، في عداد صنافة الجسد، وتحديد، في خانة المأثور في الجسد، حيث عبارة (القوام الفارع)، تدفع بالقارئ، إلى تخيل كل ما يحمله القوام هذا من مواصفات تخص الحصر، الردف، حركة الجسم... إلخ، لجعل الصورة المتخيلة أكثر استشارة.

والوضع مختلف عند الطاهر وطار (استرق النظر إليها، صدرها منتفخ. خصرها ضامر. عجزها ممتلئ. وركها منفرج. فخذها ممتلئان. ساقها مفتولان...) (٢٧)، حيث الوصف لم يستثن شيئاً، وإنما وضع القارئ في سياق تخيله، ومحاولة الربط بين المسميات، وكذلك الموقع الذي اتخذه الروائي، وهو يطوف في مخياله حول شخصيته المبتدعة هذه، ولعل العراقي، لا يتخيل هكذا، عندما يعرف بجانب من الجسد الأنثوي، أعني بقوام ما (وبعد ظهر اليوم التالي استقبلتهما الحالة نشمية بثوبها الهاشمي الفضفاض الأسود الذي يشف عن قميص داخلي أزرق، وفوطتها تهدل على صدرها، امرأة ناء جلدها بما يحمل من لحم وشحم) (٢٨)، فالثوب أضفى على حركة الجسد بعداً آخر، والمؤخرة المرئية تقديرياً، يمكن النظر في أمرها من خلال الجملة الموصوفة وباقتضاب، ولكنها جملة لماحة بدورها، بالنسبة لوضع الشخصية هنا.

الموقف هو الذي يحدد السمات المطلوبة، وقدرة الكاتب في المجاهرة بوجوداته الإبداعية، وبطبيعة الموضوع، والمكان والزمان، إذ إن المصري يوسف إدريس، في مواجهته لشخصية قروية، وكيفية التعريف بمؤخرتها، مجازياً، كان له هذا الوصف (غير أن نبوية التي تميز عن نساء العزبة بأرداف وارقة وخلخال فضة سميك يكاد يطبق على نهاية ساقها المكتنرتين...) (٢٩).

وعلى لسان السارد الرئيس، مصطفى، لا ينسى الروائي السوداني الطيب صالح، كما

يظهر، أن يدقق في حدود رغبات شخصيته المبتدعة، وهو في عالم الغرب، في حضرة نساء، يشتهين فحولته، وهو يشتهي، بدوره الأنوثة الفائرة فيهن (استقرت عيني فجأة على امرأة تشرب بعنقها لرؤية الخطيب، فيرتفع ثوبها إلى ما فوق الركبتين، مظهراً ساقين ملتفتتين من البرونز، نعم هذه فريستي...) (٣٠)، ليأتي وصف حسي آخر، تلبية للرغبة الوالهة (وظلت هي واقفة أمامي. قامة ممشوقة تقرب من الطول، ليست بدينة ولكنها ريانة ممتلئة) (٣١)، حيث الوصف يكون مناسباً للجسد، بانتمائه الاجتماعي والثقافي، ويستمر الوصف تبعاً للمرغوب فيها، حيث تنوع نساؤه الإنكليزيات (.. إنني أحس بعطف خاص نحو إيزابيلا سيمور. مستديرة الوجه، تميل إلى البدانة... إلخ) (٣٢)، ولأن البيئة مختلفة، وفي عالم اجتماعي وثقافي مختلف، يأتي الجسد منظوراً إليه، من زاوية مغايرة، أي في بلده بالذات، هذه المرة (ومرة ضجرت من عبث امرأة بدينة بها، وشعرت بذراعي المرأة الغليظتين تنطبقان عليها، كأنهما فكا حيوان مفترس، وبردفي المرأة الثقيلة وعطرها القوي، كأنها تخنقها.. إلخ) (٣٣)، إن الرؤية الفنية تتبع مغذياتها الاجتماعية.

وغادة السمان، عندما تعتمد الوصف المتعلق بشخصية ما، فلكي يكون وجهاً من وجوه المكاشفة، والمقاربة التخيلية لها، وفي الوقت ذاته، لكي يكون ذلك بمثابة تحديد موقع من المنظور الجسدي هذا، وخاصيته، كما في مستهل إحدى رواياتها (تأتي صبية حلوة تودعها أمها. الأم محجبة وتبدو على ثيابها رقة الحال، والفئة ترتدي ثوباً قصيراً جداً يكشف عن ساقين شديديتي البياض والامتلاء...) (٣٤)، كون العلاقة الجيلية (ما بين جيلين)، جلية في الوصف، كما لو أن ذلك علامة مؤكدة، لإبراز مفارقة التكيف مع الواقع، نفسياً، على الأقل، وحيث لا إشارة إلى جانب آخر، ربما، لأن هذا (الآخر)، يجب تجاهله، استناداً إلى تصور معتقدي، أو جمالي، من ناحية المؤخرة، حيث المنظور متصوّر، وما يعلوه ترك في خانة التخيل ليس إلا.

وأحلام مستغامي، رغم أنها مأخوذة بغواية القول الشعري، في الكتابة الروائية، في الوصف، إلا أنها مقلة كثيراً، في الإشارة إلى محيط المؤخرة، سوى أن الجسد يتكرر ذكره في عمومها (كان نحولها يذكرني بامتلاكك، وخطوط جسدها المستقيمة المسطحة تذكرني بتعاريجك وتضاريس جسديك...) (٣٥)، إذ إنها أشارت إلى الجسد بصياغات ثلاث، لا تعدو أن تكون اختلافات بسيطة جداً، وكنوع من اللعبة اللغوية، لاستثارة

القارئ، عبر (خطوط، تعاريج، تضاريس)، وليس هناك من اقتراب للمؤخرة كموقع جسدي مهم، هو المؤثر في عرف السارد الروائي، وكما ترتقي الروائية، ولكنها، لا تتردد في استخدام المفردة في وضع مجازي، عندما تشير إلى الصواريخ العراقية التي أطلقت على إسرائيل ذات يوم، وما تعنيه العملية هذه (إنه ليس أكثر من «تحميلة» وضعتها إسرائيل في مؤخرتها...)»^(٣٦)، لأن المعنى يكون، هنا، مختلفاً، والمشهد الجسدي المجازي، يفقد علامة التجنيس، بقدر ما يبرز الذكورة في خانة المشاهدة الرجيمة.

ووليد إخلاصي الكاتب السوري، لديه ميل جلي إلى معاناة الجسد، إلى الأخذ به، في الكثير من مواضعه اللافنة، وتوظيفها في المعمار الروائي، إنه اشتها من نوع آخر للحم الطريدة ذكورياً، وبالنسبة للمؤخرة المحسوسة (أقفلت الهاتف وتقدمت من جواد خطوتين وفي عينها قول «أنا تحت أمرك». كانت مكتنزة فارتج صدرها عندما توقفت فجأة... إلخ)^(٣٧)، إنه لم يشر إلى الجسد إلا بالعبرة التي يبقى الجسد فيها قابلاً للتمعين فيه، طالما أن الاكتناز يشي بالباقي، يمثل العموم غالباً، لكون المفردة هذه، تحيل الجسد ذاته إلى مشهد يشغل مخيلة الذكوري كثيراً.

ولعل نبيل سليمان، لا يريد أن يظهر إلا ما يعتبره الفاعل في استشارة التخييل عند القارئ، أي الوظيفي في الفن، حيث المؤخرة تظل وراء ساتر من الأوصاف المختلفة، والخاصة بالجسد الأنثوي حصراً، وبحسب الموقف، ومن يكون المتعامل مع الجسد هذا، الجسد المعروض للعنف الجلي، ومن تكون تلك التي تتعرض للتعذيب جسدياً، في هذا المنحى (يدير الخراء الساعد تدور لوزيز حول نفسها مثل دجاجة أو بطة أو إوزة أو أرنب أو ديك رومي أو حمل صغير يشوى على نار هادئة، وينهال قمر الزمان بالخيزرانة على ساقى لوزيز، شعرها، ثدييها الصغيرين، فخذيها، كتفيها، وجهها، أليتيها، خاصرتيها، ظهرها، وينسرب الدم بين فخذيها ويقع السروال....)^(٣٨)، فالموقف شاهد عياني على حقيقة المطلوب التقرب منه، أو ما يمكن التعريف به جنسانياً كذلك. ولأن صنع الله إبراهيم، ولأن المعنى به إزاء موقف مغاير، وفي مرقص، يكون التشديد على أهم علامة جسدية، هي الصدر، وعلى لسان السارد، بلغة الضمير المتكلم (وأعجبني يومها جسدها الفارع الطويل، الذي تلاعبت بذلة الرقص اللامعة بتفاصيله الرائعة بين الكشف والإخفاء، رغم ما اتسمت به حركاتها من مبالغة. ولاحظت أنها تجد صعوبة في إبداع الهبات التي انهالت عليها، بين نهديها المكتنزين... إلخ)^(٣٩).

والوضع بالنسبة إلى الكاتب السوري الآخر والمعروف حنا مينه، مختلف تماماً، من جهة التعامل مع الجسد، إذ تبدو غالبية رواياته، كما لو أنها رواية واحدة، غالباً، على صعيد الاستخدام اللغوي، وفي الموقف من الجسد الأنثوي بالذات، وكيفية توصيفه، وكأن الشخصيات كلها شخصية واحدة، في المجمل، وهذا يحيل القارئ إلى معاناة الذكورة المستفحلة، وصلتها حتى بذات الكاتب.

عنها، وباعتبارها مومساً، وعلى لسان السارد الروائي، يقول: (كانت موردة الوجنتين تماماً، وطربوشها القصير بعرض العصبة التي تحيط به، مثلاً على جبينها، وعيناها ضاحكتان، ومن كل جسمها المربع، المكتنز، يتبدى مرح غير طبيعي. كان صدرها العامر، الملموم بصدارة من الشيت المزهري، يرتج من ضحكها... إلخ)^(٤٠). وفي رواية أخرى، تتبدى العلاقة واضحة تماماً، بين منطق الذكورة: الصياد المتربص بفريسته، بطريدته، والطريدة، إذ يصف موقفه من الأخرى («شكيبه» يا شكيبه، يا بنيتي، يا صيدتي الغابية العزيزة..^(٤١)، ولاحقاً (عارية كانت، يا رب السماء، عارية وممددة، والنهدان منفرجان، يميلان، في أعلاهما نقطتان جوريتان كما حول منقار الحجل، والبطن أملس. سرتة صغيرة، بعجة إصبع وسط «صمونة»، مستديرة مكثمة، والحقوان بدايتان.. عظامهما نقطتا حدود، وبعدهما تاجان لفاوان، بينهما واد غزير أشهب، والفخذان من حوله جذعا حورة مقشرة، مستديران من أمام متكئان من وراء، يتكوران ويستدقان من أعلى إلى أسفل..^(٤٢)، ليتكرر هذا، نوعاً ما، في مكان آخر (كان البطن الذي لم تحمل صاحبته ولم تلد، يحافظ على صلابته، على استدارته، مع تجويفين بيكارييتين عند الخصرين، وطعجة صغيرة في موضع السرة، وانتفاخ لحمي قليل عند اتصاله بالخوض..^(٤٣)، ولاحقاً، في سياق وصفي مع المتصوّر، ومع ذاته المتخيّلة أدبياً، متبعاً كائنه الروائي، بحمية المعني المباشر (وعندما انحدرت كفاه عن الحقوين، أحس بهما ترتفعان، تتسلقان رايتين مكيتين من لحم، ونهدان ملمس حرير هندي. وتحومان حول كرتين حاريتين، مربربتين، واستشعر أنه يمتلك كنزاً ثميناً... إلخ)^(٤٤)، تقريباً، وكما ذكرت، هي اللغة ذاتها، والولع الذكوري بذات الجسد، ولو أن المقامات مختلفة بالنسبة لمجموع الشخصيات، حيث يسهل التوقف عند المؤخرة الأنثوية هنا.

والحال مع نجيب محفوظ، مختلف كثيراً، إذ إن نجيب محفوظ، في مجمل ما يكتب، أو ما كتبه، يتناول الجسد من خلال إشارات تشدد على نوعية الثقافة التي كان يتميز

بها محيطه، تربيته، المراحل التي مر بها، وعاشها، ولكون الرواية تتعرض لواقع تاريخي، واجتماعي، ونفسي، بحيث تنسجم اللغة مع تصورات خاصة، بحيث يتقدم وصف على آخر، وصف متداول، ويتزك الباقي، خلاف ما هو عليه الوضع عند كثيرين تعرضنا لهم سابقاً، وحتى بالنسبة لحنا مينة مثلاً، وحيث إن الكاتب المصري الكبير، حافظ على مسافة مقدرة إزاء مشاغل الجسد، وكيف يمكنه البحث في شؤونها من الخارج، كعتبة متقدمة مما هو داخلي، وكروية ذكرية كذلك.

كما يصف حميدة من الخارج (بيد أنها تلف الملاءة لفة تشي بحسن قوامها الرشيق، وتصور عجيزتها الملمومة أحسن تصوير، وتبرز الكاعين، وتكشف عن نصف ساقها المدملجتين..)^(٤٤). إن الوصف يختزل الجسد، وبالطريقة التي تتم الاستجابة الرغبة لرغبة المألوف كثيراً، من خلال التركيز على ما تم وصفه: القوام، العجيزة، الكاعب، الساق. هذه العناصر الجسدية التي تكون علائم على ما يتجاوزها قيمياً، وفي محيط المؤخرة بالذات.

وكما في مشهد آخر (وزاغ بصر محجوب، وترددت عيناه الجاحظتان بين الوجوه الصبيحة والنحور المتألقة، والظهور العارية، والصدور الناهدة..)^(٤٥)، وثمة عودة أخرى إلى الحالة الأولى (وأصغى إليها، على شفثيه ابتسامة حائرة، وعيناه تلتهمان جسمها البض بارتياح. فستان مؤدب محتشم ولكنه على تحفظه يكشف عن الساعدين وأسفل الساقين والعنق الرقيق الشفاف، ويشي بقسمات الجسم اللدن المدملج..)^(٤٦)، وليتكرر ذلك الوصف الأثير عند الشعراء والكتاب تاريخياً، مع وجود إشارات لماحه، إلى مكتنزات الجسد الأنثوي، ومن موقع المكاشفة (ورمق بحب استطلاع عنقها الطويل المطوق بعقد لؤلؤي بسيط وأعلى صدرها المنبسط في رحابة، ونضارة الجنس التي تنضح بها شفتاها الممتلئتان الملونتان)^(٤٧)، وبعلامات أقل دلالة، حيث التقدير الضمني لما بين الكلمات، هو الذي يرسم حدود المؤخرة في الجسد الأنثوي الموصوف بذكورة عالية (ابتسمت سيدة. وجهها بسام دائماً، وعينها مشعة، وأطرافها تتناوبها حركة رشيقة دائمة ومتوترة... إلخ)^(٤٨)... إلخ.

طبعاً، كان في الوسع، الماضي، مع قائمة طويلة أخرى، وأكثر تنوعاً، من ناحية الأسماء، في المجال الروائي، واقتباس مقتطفات حول الموضوع، ولكن المآتي على ذكره، كما أرى،

يفي بالغرض، حيث إن الروايات المذكورة وبأسماء كتابها وكتاباتها، كانت تتجنب في غالبيتها التحدث، بطريقة ما، عن المؤخرة، وهي خشية نابعة من صلب الموقف الذكوري، أي من الذكورة التي يمكنها البحث في أي شيء، إلا تلك، لأنها بها تواجه حقيقتها كثيراً، كما لو أن العدو في الحالة هذه، يكون هو، وكما لو أن التذكير الحرفي لها، وفي سياقات أدبية، وإبداعية متنوعة، يضعها على المحك، كبنية لحمية، قابلة للعطب، مثلما هي قابلة للهلك، كما هي المؤخرة الأخرى، تلك التي يُتغزل بها، إلى جانب المحيط المتعدد الأسماء جسدياً، إذ إن الثقافة السائدة، والمعتقدة، تظل حارسة الذاكرة الجمعية، ومن الداخل، مثلما تفرز ما يجب أن يقال، أو يُكتب، وما يجب أن يظل طوع أمر السر، وإلى أجل غير مسمى، لأن التسمية تعريض للصديق بها رمزياً، تعني:

تعرية الجسد في عمومها، والجسد الذكري في الاعتبار الأول، للأهمية المعطاة له.

وتعرية الذكورة التي تتكتم على مؤخرتها، وهي تخيل موضوعها هنا، إلى مدى أبعد، إلى النقطة التي لا تعود المؤخرة الذكورية ممكنة الرؤية، وبذلك تضعف شهية الرجل: الفحل، والوصف ذاته، لا يعود بذات الأبهة من الحراك الدلالي، وإشباع الرغبة الأكثر سيادية.

والذين تعرضنا لهم، كانوا متفاوتين، كما هي النماذج التي تم ذكرها، وهم ينتمون إلى أجيال، أو بدقة أكثر في هذا المنحى، إلى تصانيف مختلفة، من ناحية الموقف من الجسد، في تنوع وظائفه، حيث كان هناك تقارب بين أعمار مختلفة، وتباعد بين أعمار متقاربة (بين كل من عبد الكبير الخطيبي، وحنا مينه)، وهما متقاربان عمراً، أو بين (سلوى النعيمي وغادة السمان) في الجانب المقابل، المختلف عمراً، والآخرين يمكن النظر إليهم، وفق تصور كهذا، ومن خلال لائحة الأمثلة المختارة، تلك التي ترينا أن الذكورة، في الحدود العامة، تظل محوِّلة كثيراً.

إذ من السهل أن توجه إهانة إلى أحدهم، عبر التذكير بإحدى قربياته، وهذا ما يحصل في الحياة اليومية، ولكن توجيه الإهانة إلى ذات الرجل، وفي ما يعنيه في جسده مباشرة، فإن ذلك يشكل إهانة مركّبة، في الغالب الأعم، إذ يتم تحويل الرجل، كما هو متصوّر، إلى أنا الأثني: المطية..

ولعل هذا القول، وما تم التعرض له سالفاً، يظهر لنا، للقارئ، لي أنا، على الأقل، مدى التفاوت الكبير، بين ما يقوله المرء عن نفسه، عن جسده: جسماً، وهو مدجج بالذكورة، بالاسم الصريح، أو بصورة اعتيادية، وإن لم يصرّح بذلك، وما هو عليه جسده واقعاً، وكما هو عليه وضع جسد الآخر: الذكر، وكذلك الأنثى ضمناً. إنها لعبة المؤخرة المؤنثة بامتياز هنا...

وفي الجمل، فإن أغلب من استشهدنا بهم، كانوا يفصحون عن حالات نفسية، وعن رغبات تبرص برغبات أخرى (رغبات الكاتب، وراء رغبات المعتبر ابتداعه الأدبي، الفني: الشخصية الرمزية)، مثلما أنهم يتحددون وفق مسافات، تعتبها رؤيتهم الثقافية والاجتماعية، وعلاقتهم الذاتية بالمجتمع، وتقويمهم الشخصي لكل مستجد جارٍ فيه.

لكن الأهم هنا، هو أن المفصل الحركي الجسدي العام، بجانب المأثور في النفس الذكورية الميسم، حتى من ذات الكتابة، في أحيان كثيرة، بسبب الرقابة الذكورية القارة في الداخل، إذ إن أكثر ما يتم ذكره هو العام والمتداول، بينما الموسوم ضمناً، هو المطلوب من القارئ الاقتراب منه، أي: المؤخرة تحديداً، وإن ذلك، يظهر مدى التفاوت بين المقروء بين السطور، وسيطرة جملة القيم الاجتماعية، تلك التي تشد الفرد إليها، والكاتب هو واحد من هؤلاء الذين يسكنون في مجتمع موسوم بقيم مختلفة، وإن الجنسية، وخاصية المؤخرة المرجعة إلى الوراثة، ومكر اللعبة الفنية في البناء النصي، هي التي ترسم خطوطاً متعرجة، هي هذا المجتمع الذي يُنظر في أمره، مختزلاً، كما هو واقعه الذي ينأى به بعيداً، كثيراً، عن الحراك الفعلي لما هو تاريخي حيوي.

الهوامش

- (١) انظر نص الحوار معه، في موقع (ضفاف. نت) الإلكتروني، بتاريخ ٦ نيسان ٢٠٠٦.
- (٢) حول ذلك، يمكن مراجعة الموقع الإلكتروني الذي يحمل اسم الكاتب نفسه، والذي يتضمن الكثير مما يخص الرواية، وما يخص كتابات الروائي، وكذلك الذين تعرضوا لروايته بالنقد، وثمة مقابلات معه أيضاً، ولعل أحد النقاد، وهو يتخيل العلاقة الذاتية بينه وبين الآخر، من خلال الرواية هذه، وهو عبد الجبار العشي، ومسلطاً الضوء عليها، يري الكثير من جوانبها، كما يقول:
(إن جريمة الاعتداء على مؤخرات النساء بواسطة مشرط واشتهار ابن خلدون بمقدّمته، يدفعنا إلى طرح سؤال علاقة المقدّمة بالمؤخّرة)، ويتضح هذا أكثر في عبارة أخرى (ورواية المشرط تلفّ كذلك في بنيتها السردية حول المؤخرات في حركة دائرية تأخذنا من خزوبة قريته مروراً بابن خلدون لتلقي بنا عند نهاية كل دورة في حفرة مؤخّرة).
- (٣) كما في تعليقات مجموعة من الكتاب والنقاد العرب، وأهليتها في أن تكون الفائزة بجائزة (اليوكي) العربية، والمعلن عن تأسيسها حديثاً، أكثر من غيرها ومنهم (صلاح الدين بوجاه التونسي، وعثمان الميلود المغربي، ونديم الوزه السوري.. إلخ).
- انظر حول ذلك، موقع (ديوان العرب) الإلكتروني.
- (٤) هذه المقطوعات اقتبسها من الموقع الإلكتروني (منتديات اتحاد كتاب الإنترنت العرب) حيث التسلسل في الكتابة هنا، ليست كما هي عليه في الكتاب، إذ ثمة وصل بين فقرات، وشطب مقاطع. ومن المعلوم أن الطبعة الأولى للرواية، كانت سنة ١٩٩٦، وقد صدرت عن دار (سحر) بتونس، وكذلك الثانية في تونس، إنما عن دار (المعارف) هذه المرة..
- (٥) النعيمي، سلوى: **برهان العمل**، منشورات شركة رياض الرئيس، بيروت، ط١، ٢٠٠٧، ص ١٤.
- (٦) الضعيف، رشيد: **فحة مستهدفة بين النعاس والنوم**، منشورات شركة رياض الرئيس، بيروت، ط٢، ٢٠٠١، ص ٨٤ — ٨٥.
- (٧) المحميد، يوسف: **فخاخ الرائحة**، منشورات شركة رياض الرئيس، بيروت، ط١، ٢٠٠٣، ص ٢٣.
- (٨) بدر، علي: **بابا سارتر**، منشورات شركة رياض الرئيس، بيروت، ط١، ٢٠٠١، ص ١٩١.
- (٩) حداد، فواز: **مرسال الغرام**، منشورات شركة رياض الرئيس، بيروت، ط١، ٢٠٠٤، ص ١٢٢.
- (١٠) المصدر نفسه، ص ٤٧٥.
- (١١) حداد، فواز: **مشهد عابر**، دار النشر ذاتها، ط١، ٢٠٠٧، ص ٦٧.
- (١٢) خرتش، فيصل: **موجز تاريخ البابا الصغير**، منشورات شركة رياض الرئيس، لندن، ط١، ١٩٩١، ص ٥٤.
- (١٣) المصدر نفسه، ص ٥٥.
- (١٤) خرتش، فيصل: **حقّام النسوان**، دار المسار، بيروت، ط١، ١٩٩٩، ص ٢٥.
- (١٥) بن جلون، الطاهر: **حزودة**، ترجمة: رشيد بنحدو، دار ابن رشد، بيروت، ط١، ١٩٨٢، ص ٢٦.

- (١٦) الخطيب، عبد الكبير: **الذاكرة الموشومة**، ترجمة: بطرس الحلاق، المؤسسة العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٤، ص ٢٢.
- (١٧) بركات، سليم: **هاته عالياً، هات النغير على آخره.. «سيرة الصبا»**، دار التنوير، بيروت، ط١، ١٩٨٢، ص ٢٥.
- (١٨) المصدر نفسه، ص ٣٠.
- (١٩) المصدر نفسه، ص ٤٥.
- (٢٠) هلسا، غالب: **الخماسين**، دار ابن رشد، بيروت، ط١، ١٩٨٧، ص ١٤٥.
- (٢١) هلسا، غالب: **ثلاثة وجوه لبغداد**، دار آفاق، بيروت، ط١، ١٩٨٤، ص ١٦٥.
- (٢٢) هلسا، غالب: **البكاء على الأطلال**، دار ابن خلدون، بيروت، ط١، ١٩٨٠، ص ١٨.
- (٢٣) هلسا، غالب: **سلطنة**، دار الحقائق، بيروت، ط١، ١٩٨٧، ص ١٣٠.
- (٢٤) جبرا، جبرا إبراهيم: **صيادون في شارع ضيق**، ترجمة د. محمد عصفور، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٧٤، ص ٢٠١.
- (٢٥) المصدر نفسه، ص ٢٠٣، ويلاحظ أن المترجم، قد أنث مفردة الفخذ في الحالة الأولى، وذكرها في الحالة الثانية، دون وجود مبرر معين. ثمة عنف آخر، يتطلب بحثاً آخر!
- (٢٦) جبرا، إبراهيم: **البحث عن وليد مسعود**، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٨٧، ص ٧٤.
- (٢٧) وطار، الطاهر: **الزوال، المكتبة الوطنية، الجزائر**، ط٣، ص ١٢٨.
- (٢٨) فرمان، غالب طعمية: **النحلة والجيران**، دار الفارابي — دار بابل، بيروت، ط١، ١٩٨٨، ص ٥٣.
- (٢٩) إدريس، د. يوسف: **الحرام، مكتبة غريب، القاهرة**، د. ت، ص ٣٠.
- (٣٠) صالح، الطيب: **موسم الهجرة إلى الشمال**، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٧٢، ص ٤٠.
- (٣١) المصدر نفسه، ص ٩٢.
- (٣٢) المصدر نفسه، ص ١٤١.
- (٣٣) صالح، الطيب: **عرس الزين**، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٧٠، ص ٥١.
- (٣٤) السمان، غادة: **بيروت ٧٥**، منشورات غادة السمان، بيروت، ط٢، ١٩٧٧، ص ٥.
- (٣٥) مستغاثي، أحلام: **ذاكرة الجسد**، دار الآداب، بيروت، ط٢، ١٩٩٦، ص ٢٣٨.
- (٣٦) مستغاثي، أحلام: **فوضى الخواس**، دار الآداب، بيروت، ط٧، ١٩٩٩، ص ١٢٨.
- (٣٧) إخلاصي، وليد: **دار النعة**، منشورات شركة رياض الرئيس، لندن، ط١، ١٩٩١، ص ٩٩.
- (٣٨) سليمان، نبيل: **سمر الليالي**، دار الحوار، اللاذقية، ط١، ٢٠٠٠، ص ١٩٣.
- (٣٩) إبراهيم، صنع الله: **اللجنة**، دار الكلمة، بيروت، ط٢، ١٩٨٣، ص ٣٧.
- (٤٠) منه، حنا: **بقايا صور**، دار الآداب، بيروت، ط٢، ١٩٧٨، ص ٢٨٢.
- (٤١) منه، حنا: **الباطر**، مكتبة ميسلون، ط١، ١٩٧٥، ص ٧٧.
- (٤٢) المصدر نفسه، ص ٧٨.
- (٤٣) منه، حنا: **حكاية بحار**، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٨١، ص ١٩٨.
- (٤٤) محفوظ، نجيب: **زقاق المدق**، بيروت، ط١، ١٩٧٢، ص ٣٥.

- (٤٥) محفوظ، نجيب: القاهرة الجديدة، دار القلم، بيروت، ط١، ١٩٧١، ص ٩١.
- (٤٦) محفوظ، نجيب: بداية ونهاية، دار مكتبة مصر، القاهرة، د.ت، ص ١٥١.
- (٤٧) محفوظ، نجيب: الشحاذ، دار القلم، بيروت، ط٢، ١٩٧٧، ص ٨٦.
- (٤٨) محفوظ، نجيب: حضرة المحترم، دار القلم، بيروت، ط١، ١٩٧٧، ص ١٦.

شاكيراً: التطهير بغواية المؤخرة النفائفة

(كانت رقصة آمنة المميزة،
بها تعلن اعتزازها بجسدها: الخنجر يرتفع عالياً،
ويندفع صدرها إلى أمام، مبرزاً النهدين، ثم يصعد...
تصبح فراشة. تطير،
أردافها الواسعة تصبح أجنحة، وتلمس الأرض بأصابع قدميها،
لتعاود الطيران.
تتوقف عن التموح، والمراوغة، والقفزات الأفقية.
تنجه إلى أعلى)
«غالب هلسا: سلطنة، ص ١٣٠»

إطلاق العنان الجسدي

ربما كان على شاكيراً أن تكون انعطافة الجسد، مثل الهجنة العرقية واللغوية والقارية، أن تمثل حداثة متقدمة على حداثة موجودة، في عالم اليوم، أن تكون موجة، ولكنها عالية، وممتدة في عمق البحر الكروي الأرضي، أن تمارس تبشيراً ما، بكيونتها الجسدية، من خلال مجموعة الحركات التي تجعل منها عالمية بامتياز، أن تجيب عن أسئلة مختلفة، تدفع بالمعنيين بالجسد: لوناً وحركة وصوتاً، إلى أن يتنفسوا الصعداء، وذلك لأن ثمة تحولاً ما، في حياتهم، أن جسداً له انتماءه الجنساني: الأنثوي، يشكل الاسم المنتظر في

عالم الفن، ولكنه الفن الذي يتم سماعه بالعين المجردة، ولو عن بُعد، والفن الذي يقرب الجسد المنشود، من الجسد الطالب: الجسد المرغوب بكامل أنشؤته المصعد بها، والجسد الراغب، بكامل ذكوريته، وهو العالم ذاته، ذاك الذي يُلهِمُ المعنيين، من الشباب، الطاقة الفاعلة والمتفعلّة الكبرى في المجتمع، بالمزيد من الاندفاع، والشعور بحياة تيسمهم، لأن الجسد المرئي والمسموع، يتحدث باسمهم، ومن وسطهم، وأن الجسد هذا، هو في بُعد لافت منه: صوتاً وحركة واسماً، يتضمن انقلاباً على الوصائية الآبائية الظاهرة.

وبالنسبة لجنس الإناث أن تكون شاكيراً هذه، وجهاً موازياً، مضاداً معاً، لوجه آخر، يتقدم ذكورياً، وليس ذكراً فقط، الوجه الذي يحثي في بنات جنسها، ذلك الدفق الأنثوي المؤجل لمعانقة الحياة، ولتجسيدها داخلاً وخارجاً، كما لو أنها تحمل سفارة رمزية، مفتوحة، تمنح «فيتراً» ذات شأن لكل الذين يستشعرون كبتاً، أو قهراً في أعماقهم، وأن ثمة توقاً بالمقابل إلى عالم محلول به.

لأن الناظر إلى شاكيراً ذات الجسد الهجين، الجسد الذي يتولب أو يتشقلب جهة المؤخرة، كما هو الجسد الذي يدخر كامل قوته المرئية، في ذات البؤرة التي تبقي هيبته محفوظة الحقوق، أو تذهب بريح كل قوة جسدية، وهو الذي يظهر الفتنة مضاعفة، متحركة، على السطح الجدير بالتتابع، السطح الكلي الليونة والتماوجية، أو المأخوذ بالثنائي والانبساط، والامتداد، والارتعاد المنظور، وهو نفسه الجسد الذي ينطق خارج صمت كينونته اللحمية، خارج هدوئه، ويعيد الكرة تلو الأخرى، مدركة خطورة السر، خطورة تعميم الناظر المندلع بلسع الذكورة الطافحة فيه، إزاء مشهد لا يقتر له قرار عمداً، الجسد المتمرئي، والجامع بين جرفية البحر صخب موج، أو انتشاره، ومقام الكثيب الرملي في تحول مشاهده، ومنحى الفراغ، وسطوته فضائياً، في ما يتخلل الثنيات والتعاريج المتشكلة، في المنحدرات المبالغ في محيط المؤخرة، واختفاء أثرها، ليبقى النظر، محيطاً بعلم المتجسد، كما هو الممكن التحدث عنه، في أكثر من احتواء لمشهيات ذكوريته.

شاكيراً الأنثى: بداية ونهاية، وربما شاكيراً ممثلة الأنثى التي تتحرك في عش الزوجية التمشوج، كما هو المؤلف المتداول تقليدياً في مجتمعنا، من خلال عروضها الجسدية: بالصوت والصورة، وشاكيراً النافية عن جسدها كل صبغة انكفائية على الذات، وتحركاً

في ظل الذكر. إذ ثمة العكس، كما في المظاهر التعبوية المرفقة في أنشطتها الفنية، تلك التي تشير إلى ما هو عالمي، وما هو إقليمي ومحلي، بالنسبة لمناطق التوتر في العالم، كما سنرى، وهذا الأمر، مؤثر، وثمة العكس — أيضاً — في سعيها الحثيث، لأن تكون نجمة الفن لزمان طويل، أو يكون لها تاريخ حافل بالنجاحات التي لا تُجارى، وكيف أنها أرادت وجهاً أكثر من منافس، لكل من مايكل جاكسون، وألفيس برسلي، وهي على ذات الطريق، وإنما بإيقاع جسدي مختلف، مثلما بأداء صوتي مختلف كذلك.

حيث الحركة التي ميّزت جاكسون، حركة هجينة جامعة بين فعلتي مواجهة إيمائية، وهو يباعد ما بين قدميه، وكيف أن قدميه هاتين، تصادمان جانبياً، بنوع من التصفيق اليدوي المبالغ، وهما تقاربان وتتباعدان، وتحتكان بالأرض، مثلما ترغبان في إحداث حركة دائرية، من خلال اتجاهات القدمين، وهما تخفّفان من خبطهما للأرض، وبالمقابل، تمارسان مسحاً (نوعاً من السحق، أو المعس الأفقي، لشيء ما غير منظور، هش، قابل للانسحاق)، والعودة إلى مجموعة الحركات الأخرى السالفة الذكر، مع هرز انتفاضي مواجه من الأعلى في الوسط، وانحناء خفيفة، أو تقوس بجفيف في الصدر، تكون حركة من نوع مختلف، ولعلها مضادة، أو رداً ما، من نوع آخر، حيث الدوران الأفقي، دون نسيان فيض الهزات الحوضية، تمازجات العناصر الأربعة، بالتمام في المؤخرة القانصة توصيفاً، وهي تبث مؤثراتها في الجهات الأربع، مع ترك المجال مفتوحاً للمشاهد في أن يندمج في سرّيسر بلا مقوّ، أعني أن يستسلم لموجة الاهتزازات المندفعة محيطياً، وهي تكاد تتوحد مع جسدها، وهي تدير مؤخرتها كثيراً إلى المتفرج، وكأنها تستنهبه على طريققتها. لقد انتقلت قواعد اللعبة، وبرؤية مغايرة، (الحية) التي كانت تتحرك على أقدامها هناك، ها هي قد دخلت جسمها، حلت في الوسط، والانسحابية المحوطة والدائرية في القدمين هناك، استقرت في المؤخرة المحلّزة.

وفقاً، لمتابعة مركّزة ومتأنية لشاكيرا، يظهر الموضوع جديراً بتعقب آثاره في العمق، كما هو العمق الحركي للمؤخرة اللحمية والخطيرة، لشاكيرا، المؤخرة الحدث!

نرى، هل يمكن البدء من هنا؟

تحدثت سابقاً، عن العلاقة بين الرقص والجسد إيمائياً، وأشارت إلى طبيعة الحركات

وتوجهها، من خلال استخدامات معينة، ومتناوبة، بالنسبة لأطراف الجسم، أو لوسطه، للمؤخرة تحديداً، وأن هذا الاعتماد على حركة معينة، في جانب معين، يشكل سياسة موجهة، إنها خطاب الجسد، من على منبر محدّد، هو البؤرة التي تكون مبعثها، وكيف أن كل حركة، تعتبر لغة قائمة بذاتها، وأن الطريقة الكيفية في التفاهم مع الطرف المركزي أكثر، هي من طبيعة اندماجية أكثر بروزاً كذلك، أكثر إبرازاً لما لم يُكتشف بعد، وإلا انتفى البعد الوجهي للحجم المعروض واقع حال، كنداء رغبة أعماقية، لها تاريخها الأوابدي، وأن تلك الثقافة السائدة، كما المنتظرة، هي القدرة على ممارسة تفكيك، وتحريك لدلالاتها، أي مكاشفة سيمياء الحركة الجسدية، في حدود المتاح معرفياً.

كان ذلك حضوراً بحثياً للأنثروبولوجي ديزموند موريس، لطبيعة حركات نجم الروك مايكل جاكسون، وكان ثمة حضور لافت، لطريقة تناول إدوارد سعيد: المفكر المعروف، لجوانب لصيقة بالرقص، وفاعلية الرقص، ولعبة الإغواء الجسدية النفسية، لحظة المصارحة برؤية ذاتية، ترتبط بتحية كاريوكا. ولكن ماذا عن نجمة البوب العالمية، النجمة التي بدت بمثابة مذنب هالي، في نفوس الكثيرين، كما هو مستطلع، من خلال جسدها النفاث بحركاته، وصعودها النجمي الكبير، أو ذبوع صيتها، وهي لما نزل في الثلاثين من عمرها؟ ما الذي فجر في شاكيرها هذه الموهبة، أي شعلة شهوة روحية، يمكن اكتناه مصدرها، ومن داخل جسد؟ لا أظن أن مجمل الذين أبصروه للمرة الأولى ولم يحاولوا المعاودة، وربما بنوع من الإدمان عند نسبة كبيرة (وأنا لا أتحدث هنا، من منطلق الإعجاب النفسي، مأخوذاً باستهواء جسدي معين، وإنما كظاهرة، رغم أنها حالة فردية لافتة ابتداءً، وأن وضعاً كهذا، لا يمكن أياً كان من التقدم ولو إنشأ واحداً، لمكاشفة بعض مما يخص حركية العصا الساحرة داخل الجسد، وهي تخطف القلوب والأعين، لهذا الكم الكبير عالمياً، وهي توحد بين مصائد مختلفين ومتباعدين، في لغاتهم وانتماؤاتهم العرقية والمذهبية والثقافية، كما لو أن نجمة ما بالفعل، قادرة على تحقيق الكثير فنياً، فيما هو مستحيل المستحيلات، في المجال السياسي، وفي حدود ضيقة)، وهل يمكن التحدث عن شاكيرها المطربة الشعبية، حواء الحدادية بطريقتها المتفرعة والمركزة في آن، وعابرة الحدود بجسدها الفائت المهاره بحوائثه البيغنية (تثلياً مجازياً بساعة بيغ بن: الانفجار الكبير)، دون أن تشكل اللغة عائقاً أمام تجليها، ساحرة المعجبين بها هنا وهناك، لأن الصوت هو الدليل، كما أن الحركة هي شاهد العيان، وفي البرزخ الدلالي، يسقط نصيف الجسد الموحي، في مُشتهى المكبوت؟!

تُرى، هل من لغزٍ ما، أين يكمن اللغز هذا، كيف يمكن التعرُّض له، في فضائه الواسع؟

وبصورة أكثر دقة: هل من حديث ممكن عن شاكيراء، وهي تهز وسطها، كما يسمى البعض، أو رديفها عند البعض الآخر، أو مؤخرتها الفاعلة السحرية هنا، ومصدر اللعنة، عند آخرين؟

ربما أمكن الحديث عن كل ما تمت تسميته، والوقوف على محرركاته البحثية الخاصة بها جنسانياً!

لكن في هذا الخضمّ الجسدي المتلاطم بمؤثراته، والمؤخرة النجمية في الواجهة، لا بد من للممة شتات الموضوع، من الوصل بين أطراف الجسد، وفصلها، لمعاينة حد الغواية في كل منها.

إذ إن الاسم، وكما هو معلوم، هو: شاكيراء، والفكرة التي تنتظر إفصاحاً عنها، هي في كيفية التعريف بشاكيراء، ليس على أنها المتقدمة بالمؤخرة فقط، وهذا هو الوجه الأبرز في الموضوع، لحظة استشراف الأعين التي لا تكاد ترف، إذ تركز على المسافة الفاصلة والتأرجحة بين اللحم المشدود، في القسم المرثي من الفخذين، وهو يتلولب حركياً، واللحم البركاني والمتشنّي، والممدود إثر كل انحناء ناترة، أو رعشة مدروسة داخلاً، اللحم المميّز بتعاريجه التي سرعان ما تستقيم، وتستديم وتعوّم كلا إغوائياً، بقدر ما تعوّم نظر المشاهد المأخوذ بجسماليات تحوي خفايا المرثي المتماوج ذاك، لتستعيد تشنّياتها مع مطلع حركة أخرى، ونهايتها في لعبة كُرّ وفر، أعلى الحوض: الحد الأقصى من حرمة منطقة الحوض، وإنما على أنها شاكيراء الاسم: أي الشخصية المفهومية فنياً، وشاكيراء، والصخب المرافق، والاستهوائيات المهورة باسمها، ولأن الاسم هذا، لا يمكن أن يتبدى بجلاء حقيقته كثيراً (على الأقل، بالنسبة لما هو متردّد عنها، ويُكتب عنها، بصياغة إنشائية، في السلب والإيجاب)، إلا إذا تم الالتزام بالخطر المعرفي، وهو عدم الكتابة، وتصور مؤخرتها مائل أمام الذهن، وربما في المحيط الشاسع والواسع للقوى الجسدية الحية للمعني بها، وإنما جعلها هكذا، حيث وجه شاكيراء لا يمكن التكرار أبداً لسمرته الجامعة بين تداخل الليل والنهار دلاليّاً، وتلك الجنسانية الهادرة التي تجلوها، كما هو اليقيني بفضلة الحركة مؤخراتياً!

في رحاب الاسم إذاً

ولدت شاكيراً «واسمها الكامل شاكيراً إيزابيل مبارك ريبول» في مدينة بارانكويلا في كولومبيا، بتاريخ ١٩٧٧/٢/٢ لويليم مبارك، أميركي من أصل لبناني، وكاثوليكي، وهو من مواليد نيويورك، ونديا ريبول الكولومبية، وهذه، يقال عنها إنها من أصول إيطالية وإسبانية معاً، وثمة من يقول إنها من سكان أميركا الأصليين (الهنود الحمر) كنسب قديم، وشاكيرا هي الابنة الوحيدة لها من زوجها هذا، وإنها منذ صغرها، كانت محط نظر، إذ ظهرت ميول شاكيراً الموسيقية بشكل واضح، ووقف والداه إلى جانبها منذ صغرها ليدعما أصغر أولادهما الثمانية في سعيها لتصبح مغنية مشهورة، لتحقيق رغبة كامنة في الأعماق، برؤية الصغير كبيراً.

بدأت شاكيراً كتابة كلمات الأغاني وكانت لا تتجاوز الـ ٨ سنوات، وبدأت عزف الغيتار عندما كان عمرها ١١ سنة، وبرزت موهبة شاكيراً في المدرسة، وفي المجال الموسيقي الغنائي كثيراً، حيث إنها في عمر الثالثة عشرة انتقلت إلى بوغوتا (Bogotá)، وبعد سنة أصدرت ألبومها الأول Magia (سحر) ثم أصدرت ألبومها الثاني Peligro (خطر). ومن ثم اتجهت إلى التمثيل وحصلت لها على دور في رواية تلفزيونية كولومبية. وفي عام ١٩٩٥ عادت إلى الغناء، من خلال: ألبومها Pies Descalzos (حافية القدمين)، حيث كان له دور كبير في نجاحها، إذ احتلت المرتبة الأولى في ٨ دول وباع ٤ ملايين نسخة.

أما عن أغنيتها المنفردة Estoy Aqu: (أنا هنا) فقد حصلت على المرتبة الأولى في كولومبيا وجذبت انتبهاً عالمياً إليها.

وقد كان هذا الألبوم بمثابة إعلان حقيقي عن لمعان نجم مغنية البوب روك اللاتينية، وتبع ذلك الألبوم جولة موسيقية حول العالم لمدة سنتين، وقد عززت شاكيراً بها شهرتها في أنحاء العالم هذا، وأصدرت شاكيراً لاحقاً نسخاً برتغالية لأغانيها كي تباع في البرازيل، حيث يوجد لها الكثير من المعجبين، فبيعت أكثر من مليون نسخة في البرازيل هذه وحدها.

عام ١٩٩٨ كان العام الذي اخترقت به شاكيراً العالم عندما أصدرت ألبومها Donde

Estan Los Iadrones «أين اللصوص؟» الذي شهد أول تعاون لها مع المنتج الشهير إميليو أستيفان، زوج المغنية الشهيرة غلوريا أستيفان، وأتى الألبوم مزيجاً رائعاً بين كلمات شاكيرا الجميلة وموسيقى الروك اللاتيني، وقد علق أستيفان على شاكيرا قائلاً: من الرائع العمل مع شخص مثل شاكيرا.. يعرف ما يريد في الموسيقى وفي الحياة على حد سواء.

وانهالت الخيرات على شاكيرا بعد هذا الألبوم، فقد حازت جائزة غرامي واحدة، وجائزتين في مهرجان غرامي للأغاني اللاتينية، كما اختيرت أفضل مغنية لاتينية لعام ٢٠٠١، في مهرجان جوائز الأغاني العالمية، وسميت سفيرة النوايا الحسنة من قبل الحكومة الكولومبية، وأخيراً احتلت صورتها أغلفة مجلات بارزة مثل Time Magazine و Cosmopolitan.

وعن نمطها الموسيقي المميز، تعلق شاكيرا قائلة: ولدت ونشأت في كولومبيا، فاستمعت وأحببت الموسيقى اللاتينية، واستمعت لفرق كالبيتلز والبوليس ونيرفانا، ومع أب لبناني ١٠٠٪، تعلمت حب الموسيقى العربية، وتشبعت بالذوق العربي (هي تغني أحياناً بالعربي، لفيروز وغيرها)، لذا، فأنا خليط معقد (أي خليط خصب وثر) من كل هذه الأنماط، وهذا ما يظهر في أعمالي الغنائية.

أما البومها الأخير Laundry Service فهو أول ألبوم لها باللغة الإنكليزية، وهو قد أتى بدوره مزيجاً بين موسيقى الـ Tango كما في أغنية Objection وبين الموسيقى المتوسطة العربية، كما في أغنية Eyes Like Yours ونمط البوب — روك الذي عرفت به كما في أغنياتها واسعة الانتشار حالياً Whenever..Whenever (أينما كنت).

وقد حقق الألبوم نجاحات متواصلة حتى الآن، وذلك في كل دول العالم. والجدير بالذكر أن شاكيرا واجهت صعوبة في بادئ الأمر، في التعبير عن نفسها بالإنكليزية، فاضطرت لشراء بعض القواميس، ولجأت إلى قراءة الشعر الإنكليزي، وكتاب مثل ليونارد كوهين، واحتاجت للجوء إلى غابات الأوروغواي النائية، في استوديو متنقل حتى تستوحى أفكارها من الطبيعة.

وفي عام ٢٠٠٣ ذهبت شاكيرا في رحلة فنية عالمية!

أما آخر أغانيها التي اكتسحت صيف عام ٢٠٠٦ فهي Hip Don't lie (المؤخرة لا تكذب)، وقد أصدرت ألبوماً جديداً سمته Oral Fixation، والتي تبدو فيه عارية إلا من الأغصان، وطابعها الأسطوري وافر المعنى، ومعروف أن شاكيلا تكتب أغانيها بنفسها كثيراً، وذلك بمساعدة Luis Fernando Ochoa و Lester Mendez ..

ولعل تعددية أصولها، من جهة الأب والأم، ومرونتها في التعامل مع العالم الخارجي، ورهافتها الحسية، وذائقتها الفنية الملموسة، منذ الصغر، ومحاولة التقديم بأكثر من لغة غناء وتفاعل مشاعر، كانت في مجموعها أسباباً محفزة، لتكون مسكونة بأصداء المكان ثقافياً، وحضور الآخرين، وبسحر الفولكلور الذي يمثل شعباً مختلفة، وهي تشكل الحامل الرمزي لها مجتمعة.

إضافة إلى ذلك، فإن انتشار صيتها في مناطق كثيرة في العالم، ومنها في مصر ودول الخليج، والترحيب الهائل بها، وهذا الاهتمام اللافت بكل ما يعينها، من خلال الموقع الإلكتروني الذي يخصها: سيرة حياة، وتنوع أعمال، وصور، ولوحات رقصات، ومواقفها التي تبرزها، إزاء أكثر التوترات التي يشهدها العالم، وفي المناطق الفقيرة، والتي تهددها الحروب: فلسطين، لبنان، العراق، إندونيسيا... إلخ، واحتفاء المسؤولين الكبار في العالم بها، كما في حال الرئيس الفنزويلي تشافيز.. إلخ، كل ذلك، رفع من شأنها النجمي، وأضفى عليها نجومية غير مسبقة.

Gabriel García Márquez الحاصل على جائزة نوبل في الأدب كتب عنها من بين ما كتب: (موسيقى شاكيلا لها نغمة خاصة بها، والتي لا تشابهها أي نغمة أخرى. لا أحد يستطيع الغناء والرقص مثلها، في كل الأعمار، يمثل هذا الإحساس البريء الذي اخترعته بنفسها)^(١).

وأظن أن الكتابة هذه، ومن قبل رمز كبير في الأدب، وفي الجوار المجتمعي، ليست بالأمر السهل، وإنما تثيري معالمها الغنائية، مثلما تضيفي حتى على جسدها، وعلى مؤخرتها ملهمة الكثير، ذلك البعد الفولكلوري المركب، والجامع بين نكهة عرق دساس، وبدعة عرق جساس!

إذاً لا بد أن نكون بالفعل، إزاء ظاهرة نجمية تكتسح شرق العالم وغربه، وهي النجومية



التي تتقدم على أكثر من
صعيد، بمقاييس مختلفة،
لأن ثمة نجومًا، عرفها
العالم، وفي مختلف
الفنون الغنائية، ولكن
نجمة غنائية، وبارعة في
فنون الرقص مشرقاً
ومغرباً، وما يمكن
المؤخرة المدخرة بأفانين
الإغراء، أن تحرك الأنظار
والقلوب، وتلتقي في
ذاتها كل هذه
الانتماءات، وفي بلد،

ربما كان التعريف الأكبر به، هو أنه (كوكائيني)، وعصابات مافيا تهريب المخدرات
بامتياز، بلد التورات الأفسى، كما كتب ماركيز فيها الكثير (مئة عام من العزلة)،
وخريف البطيريك...، ربما كانت هذه أسباباً أخرى، مهّدت الطريق سالكة، لنجمة
البوب، وبلا منافس ملحوظ، في منهجها الجديد، دون نسيان شجاعة الإرادة، وحفز
الذات على الارتقاء بشخصيتها.

والذي يمكن تلمّسه في الصور الملتقطة، تلك التي تريها، وفي وضعيات شتى، لا تخلو
وضعية منها، من مسحة غواية، حتى لو كانت محافظة، ربما لأنها تريد أن تُظهر بعضاً
مؤثراً من الإبداع الإلهي أكثر، أن تظهر فضله الجمالي أرضياً، ودون تردد، ولأنها تسعى
إلى أن تبقى أثراً يعرّف بها هنا، هو أن شاكيراً هي في حلبة تنافس، وعلى أعلى
مستوى، مدركة تلك المسافة القائمة بينها وبين جسدها، وروحها، بينها وبين الآخرين،
وهي تتقن المرح — الدمج بين الصوت والحركة، بين النظر والإيقاع، ذاك الذي يغمر
الجسد المنساب، طوع أمر الرغبة الداخلية، في محاولة تلو أخرى، لطرد أشباح، تخص
عالم الوحدة، من قبل المشاهد، لكونه يخرج بناظره وتفكيره إليها.

وربما كان الممكن تفحصه في الصورة المنشورة لها، وهي تركيب دعائي، ما يشير إلى

خفة المكان الدلالية لشاكيراً، للجد المتعدد الأنساب، والمتحدي لجماع أصوله، تحدي النظر السائد.

حيث إظهارها شبه عارية، وبجوار شجرة، إذ تمتد الساق إلى أعلى، وهي مائة يدها اليسرى إلى خلفها، ومتكئة بجنيها الأيسر، من جهة الصدر، إلى ذات الساق الغليظة، والبعد الإيحائي الجنساني، أو الجنسي، وخصوصاً، حين تغطي مجموعة أوراق صدرها النافر، بينما يدها اليمنى، وقد تكومت إلى الأعلى من جهتها، فهي لا تخفي تفاحة حمراء، مقطوفة للتو، كما يدل اللون، وثمة طفل موفور الصحة، يمد يده إليها، إغلاً في سر التكوين الأنثوي، وفاعلية الخطيئة المشتهاة طبعاً، وهي تتحدى المصور، والمشهد، بعريها الجسدي، ودائرة الشرة النافذة إلى الداخل، صورة مصغرة لدلالات جنسية، دون نسيان الشعر الأشقر الذي ينسدل إلى الأسفل، بموازاة النهدين، وما بقي دون الكشف عنه، تبرزه حركة اللون، أي العري المدرك في عموم الجسد، في الأسفل... إلخ، إن كل ذلك، تدوين تاريخ حوائي، ومحاولة تجسيد الخطيئة، لأن الغواية طاغية، لأن ليس من عائق يمنع من مد النظر، وخصوصاً أن الردف الأيمن، أعني الطرف الأيمن من المؤخرة، يدلي بدهو في بثر الرغبات المشتعلة، هو الذي يمارس وشاية، لا تنقطع، بما هو مقصود إخفاؤه، تجاوباً مع فن الفوتوغراف، ولعبة التخفي الأكثر فاعلية هنا، من التجلي!

قد لا يكون في وسع أي كان الحديث عن شاكير، كمطربة، شاكيراً لا تطرب فقط، وهي التي تراوح بين الصورة والصوت، بين الحركة الممنوحة للحلم مشدوداً إلى بعضه، لحم هو الإيقاع الضمني، ولحم هو الجاري تحويله حزاماً ناسفاً، كما تقول الهزات المتتابعة، كما لو أن ثمة قصفاً من الأعلى يتم، أن ثمة مشهداً شعائرياً، يتوجه أوامرياً من الأعلى، وأن مريدين، مسكونين بنشوة الشعائرية الجسدية، من عبادي اللحم الشبائي الأنثوي نكهة، معرضين أنفسهم، لتقي نغم الشعائرية هذه، وأن استهلالاً لمرحلة جديدة، هو الذي يحث على المناشدة للالتفاف حول خطابه اللحمي، وأن المؤخرة النافضة عن هالتها اللحمية، شبه العارية، تعيد كتابة بالنظر، مثلما تمارس مسحاً، عن بُعد، على الأعين، والأيدي الممتدة، وكذلك الحركات المتجاوبة مع الحركة الأم: النطفة الأنثوية البالغة التكوين، والقادرة على الإخصاب، بمعنى ما، في المشهد الاهتياجي الجسدي، وهو مشهد يؤرخ في كامل البصر والبصيرة، لأمد طويل جدير به بالتأكيد.

ربما شاكيراً الجسد الكامل، في (الشراكة) الحيوية المتعددة الجنسيات، والتي تعني عموم خيوط النسب الضالعة في نسابتها، ربما كانت على علم بفتنة هذه الجيلة الأعراقية، بهذه الطاقة المستمدة، من التدافع المتعدد الجهات، وفي عالم لم يعد يقي أي شيء في مكانه، وإنما يحلّق به فضائياً، ويقربه للنظر، كما لو أنه فاقدّ بعده الرئيس: الوزن، أو الكتلة، من خلال إحداث بلبله في المدرك الحسي، وأن شاكيراً تدرك أيّ رهان يمكنها الاعتماد عليه، وهي متبصرة لفنون جسدها الغض والقتالية عن بعد، ما في المؤخرة الشديدة الفعالية كخطاب ميثاحسي، بسبب الهوس المقلّ في النظر، وذاكرة التخيّل للمشاهد، وكيف تجمع بين الإيماء والتنويم، وحتى النشاط الاستمنائي الصامت، عبر تفجير المكبوت من قاعة الغوري، وبذكاء أثبت فاعليته العملية، شاكيراً تدرك بموهبتها الجسدية، كيف (تشكل الخاصة التعبيرية للصوت الإنساني جانباً من نظامنا الغريزي الخاص بتوصيل الانفعال، ويستفيد الغناء من هذه العملية الجوهرية على نحو واضح)^(٢).

ولكن في هذا الجانب الموسوم، يمكن العثور على الآثار الجمة للتدافعات المتعلقة بقضايا متعلقة بالحياة، تلك التي تتمحور حول الحب، بصورة رئيسة، الحب الذي لا يمكن التحدث عنه، أو باسمه، مجرداً، وإنما المهور بكل ما هو إنساني، وفي تاريخه المديد، فما هو مرئي ومسموع اليوم، يكاد يعجّل بضرورة التذكير بما كان قبله، فلا انفصال إذاً عن حقيقة المستجدات، والكراهية والحقد والإيثار والمنافسة، والحق والجمال... إلخ، كما يمكن الاصطدام بطائفة كبيرة من القيم المتضاربة في ذات اللحظة، والتي يجري تمثيلها، ووضعها على المحك اليومي، وإن الذين يهمسون أو يتهايمسون في أذان بعضهم بعضاً، ويصرّحون بمخاوفهم على الحياة بالذات، هم الذين يُشعرون بالعمق المأسوي للحياة المعاشة، لأنهم، وعلى طريقتهم، يمارسون نوعاً من الصراع الطبقي بالمعنى الأوسع، وغير الملحوظ للكلمة، بحيث ينخرط في لعبتها، حتى أولئك الذين، قد يشكلون بعداً فائقاً، وسلبياً تتم الإشارة إليه، نظراً لوساعة المساحة التي تحددها الأغنية الداخلة في هذا المضمار أو الجسد الذي يتوثب كثيف النشاط في نطاقها، فثمة التهميش وثمة النبذ وثمة القرف وثمة اللامبالاة وثمة القاعية المعتمة والصبخ المتواصل... إلخ، وهذه تعتبر مزامير العمل الفني، رغم كامل التحفظ على تسمية كهذه هنا وهناك. إن اللحم البشري المعتبر رخيصاً، كما هو شأنه، وكما هي حياته التي تُبَخَس كثيراً، يرفع صوته، وبصخب مواز، كما كانت البداية التي يمكن التوقف عندها، قبل أكثر من نصف قرن، مع الروك، وفي أميركا، قبل سواها^(٣).

فالحديث عن جنسانية الموضوع، له ما يؤهله لأن يكون عضواً مساهماً في توضيح معالم متتاليات هذا النوع من الغناء - الحركة، والحديث عن الجنس، وكيف يعبر عنه بالحركة، وحتى ينوع من الشعور بـ«الوقاحة»، يمكن أن يجد مكانه الصريح، والعالي كذلك، في هذا المنحى.

والحديث عن أن رد فعل، لا يخلو من هيئة إيديولوجيا، شعبية الطابع، تملك القدرة على الترويج لبضاعتها، من ذات اللحم الذي كثيراً، ما يجري تجنب النظر في كينونته الحيوية، هو بدوره، في مستطاعه، أن يؤكد صدقية ما، وعنصر قوته الفاعلة في ظهور هذا الفن، واستحدثاته أيضاً.

وشاكيرا لم تخرج عن المضمار السالف الذكر، ولكنها، أضفت عليه حيوية المكان، وسعت إلى لفت الأنظار، إلى مكر الأداء الحركي، وفننة التعبير بهذا الجانب الغريزي، والقادر، على إشعال نار الفتنة في قلوب الكثيرين، من الشباب، وبليلة القيم السيادية، وكذلك، الإداء اللاشعوري، الاعتراف المباشر أحياناً، وتحت ضغط المؤثر اللحمي العميق الجانب، على أن أمراً ما، يشغل ذات المجتمع، الثقافة التي تبدى في ورعها المسمى، وفي حالة شاكيرا، خارج المتروبول اليانكي، إن جاز التعبير، وإنما في الأطراف القارية المهمشة، داخل خميرة عرقية، فاعلة في العجينة الأقوامية لشعوب مختلفة، كما هو الأثر الملحوظ للمد المحيطي لها: صوتاً وحركة، ومن داخل كولومبيا، كما لو أن حركية الكوكائين الصاعقة، هذه التي ترسم لغيبوبة جسدية متجاوبة، دون الانسلاخ عن الوعي ضمناً، أعني بذلك عبر (خمر الجسد المتأرجح غير المسكرة)، غيبوبة ذكرية متاخمة لما هو أرضي أكثر، قد شرعنت هنا، في انتشارها السريع. فنحن إذاً، بصدد ظاهرة، تكون شاكيرا، هي اللحمة البدئية، لحمة الأسطوري وحتى الخرافي، حين تتم مشاهد هذه التجاذبات، والتفاعلات الهستيرية الطابع كثيراً، تحدتها مؤخرة شاكيرا، إنها المؤخرة القاطرة التي تعمل على ذات الجهتين: السكتين، إذ بالقدر الذي تصيب الحُمى عشاقها، وما أكثرهم، وتصيبهم رعشة، متعددة الأسماء، لحظة سماعها ورؤيتها معاً، فيتحركون إثر الحركات التي تستثيرها المؤخرة الجامعة بين الشرق والغرب فنياً، وهي تقطُرهم، إذ تقوم بلعبة الأنتى، حواء الخطيئة، كما أبرزتها الصورة الملتقطة، وربما المركبة بالتأكيد مجدداً، بالقدر الذي تشدهم إلى الأمام، بقوة دفع ذاتية، من خلال الشحنة المقتبسة، من تلك المعاشة النفسية مع شاكيرا الفنانة!

في الحالة هذه، لا تنفصل حركة الجسد، وبحسب القوى التي تنفذ منه، أو ترتد إليه، عما هو عام، عما يرتد إلى صلب العملية الثقافية، إلى درجة أن هذا الإمعان في النظر المتوثب، وينوع من العنت التاريخي والنفسي، إلى الكلمات الأكثر إثارة، وقابلية لاستقطاب الإحياءات، وحتى دغدغة المشاعر، له ما يبرره من ناحية المقصد، أو تحديد الهدف، وإن لم يُسمَّ، لأن الفن المأخوذ به، لا يقدم خاصيته، دون أن يفسر ما يقوم به، وإلا انتهى كل هذا الانشغال بالمرئي والملموس، في الجسد المسكون داخلياً وخارجاً، بالحركة المرفقة بالكلمة المغناة، وحركية الإضاءة الفاعلة بالتوازي، كما لو أن عنصر الإضاءة مشهد حتمي، يسمح للتهيؤ لما هو أكثر قرباً من الشقي.

وربما جاز لي القول، بأن جملة الممارسات المرئية والسمعية هذه، وهي تستقطب هذه الأعداد العالمية الهائلة من البشر، وفي مكاشفة حشرية، هذه القوى غير المتفقة على ميعاد، أو مخطط عمل جماعي، وهي تتجاوب مع المشهد المذكور، تكاد تقارن بحرب الجسد على نفسه، وذلك هو الصراع الحاد، في باطنه أكثر، على مستوى الجسد المعروض بما يميزه ويؤرخ لحركته.

نحن هنا، إزاء تجليات متنوعة لحداثة مضادة، لحداثات ظهرت قبل مائة عام، وتنوعت مراميها، حتى ما بعد الحداثة التي استوطنت أماكن، وأثرت انطلاقاً منها في أماكن أخرى، حداثة الجسد المنطلق من إغواء عالم مهمش، أو من عالم، يدخل دنيا الحداثة، عبر بوابة كبرى للجسد، وينظر بالصوت والصورة، جسد ما بعد الحداثة الذي فقد ثقته بنفسه كثيراً، والفن الذي يتسلم قيادة العالم كثيراً، من خلال الصورة التي تُبث، في وسعها أن تتابع استيلاء ثوراتها، ودائماً تحت لافتة الفن، وأن تكون شاكيراً، متقدمة بمؤخرتها، مؤخرتها (التي لا تكذب)، كما هو عنوان إحدى أشهر أغانياتها، ولكنها تبصر، من يهتم بأمرها، ومن أي جهة، فلأنها، وكما هو وجه شهرتها، تبصر طريقها كثيراً، وترتبعها على عرش الفن، منذ يقاعة سنّها، هو الحكم الفصل هنا.

شاكيراً تنطلق من إرث تاريخي، رغم حداثة، بالنسبة للروك، وهي تواظب على توسيع حدودها داخل هذا الإرث، هذا الذي يتحدث باسم جسدها، ومؤخرتها التي من جهتها، ارتقت إلى مستوى الإرث البصري، مستوى العلامة الجسدية، اللافتة الكبرى، لمن يتحركون تحت تأثيرها.

والإرث الفني: الغنائي، الموسيقي، المتعدد المهارات، العابر للحدود، والقافر إلى ما وراء البحار، هو إرث جسدي أنثوي بحري متمواج، وبرزى ينسبط على مفاجآت، باعتباره كوماندوسي النشاط (إذا راعينا فيه نوعية النشاط المنقذ، وكيف يتم احتواء المستسلمين لحركتها)، وهو يعمق مهاراته، مخلصاً لتاريخه الفني، ولفرادة، تسجل تمايزه الجنساني، في طفرته القارية.

(ولسنا في حاجة لأن نقول إن التحريك المستمر للجزء الأسفل من الجسم (خاصة الحوض)، والذي يصاحب غالباً مثل هذا الرقص (أربط هذا القول، برقص شاكير المعترف حلقة من حلقات رقصة الروك. توضيح من: أ.ب.)، من الممكن أن يرفع من مستوى الاستثارة الجنسية الدوائية، حتى في ظل غياب التلامس الجسدي كما هي الحال مثلاً في الرقص الأوروبي الأكثر رصانة)، ومن ثم لاحقاً (ولعل العنصر الشبيه بحركات الاستمنا في بعض أشكال موسيقى البوب، هو أحد المبررات وراء معارضة الآباء، ذوي الميول التطهيرية له...)^(٤).

هذا الحراك الجسدي، الجسد الذي أعرف به، بمقومات الغواية التي تتلبسه، مثلما أحاول إبراز سر التجسيد الجمالي، بأثرياته الإلهية، في المنحى الإعجازي، إعجاز القوة المنتشرة، في المؤخرة، تلك التي تتجاوز المألوف، وإلا ما كان الاستقطاب شبه الكوني هذا، حتى من لدن الذين يرجعونها غيباً، أو جهازاً، وفي السر، يكون القيام بالذكر، حول جسد، لا يمكن الاستهانة بتكوينه الإلهي، بالتأكيد، وهذا ما يُنكثم عليه هنا، يمكن أن يكون مجالاً هائلاً لتنوع وجهات النظر، ومصدراً لخلافات جمّة، وخصوصاً من قبل القيميين عليه، ومن يحاول ضبطه، لأن الجسد في عمومته فتنة، أو عورة، لكونه ذا نسب دينوي، وهو مزاج شيطاني، إن جاز التعبير التاريخي الديني، وجسد المرأة هو الأكثر عرضة لهذا الإجراء. ولكن ما يجب التنويه بأهميته، هو أن كل إحالة للجسد، من ناحية الحركة، ومن النوع المحال إليه، أكثر من مرة، هي بمثابة مطابقة الاسم بمسمّاه، العودة إلى الجذور الأولى، كما هو المدوّن التاريخي، لأن رؤية الجسد، في حركاته التي تلهيه داخلاً، وتعزز فيه (أخلاقية الشيق)، و(المنزع الحوائي)، إلى استمراء الداني لذتياً، ليست سوى الترجمان الحي لباكورة المسرح الموجّه إلهياً، في مرتفاه الأولمبي، وهو الأوحّد: صانعاً ومجرّباً وموجهاً وشاهداً، هذا الوجد الجسدي الأنثوي، وليس الذكرى الآدمي هذه المرة، وما كان لهذا الحراك الجسدي أن يفشّر بما هو جنسي، إلا لأن الجسد ذاته، يقوم باعتراف

ذاتي، حول ما هو مميّز به، وتكون الألعاب، في مقام الخدم، أو القوة العاملة في حالات لافئة، تلك التي تمنح الجسد استمرارية، ومكاشفة لما وراء المرئي، وأعني بذلك المدى اللحمي.

إن شاكيراً تحاول تسلّم دفعة القيادة، أن تواجه الذكر، ولو بتعميق لعبة الأنتى ذكورياً، بما يبقيه مفتتناً بها، وهي محددة موقعاً في حالة الوكالة، ولكن حيوية الحركة، وعبر جسد، مُنِح الكثير من الدعم الطاقوي، تستمد مرجعيتها من قدرة خلافة على المواجهة، على جعل الأولب ذاته، أنشوي العلامة، بمعنى ما، حيث المؤخرة تمارس دورها اللولبي، وتناوب بين التراجع والتقدم، في حالة أخرى، تمثيلاً رمزياً، لسلطة قيادية، في فوضى العالم ذات الأسباب الوجيهية، وأن المرئي، ينطلق من وضع تاريخي موبوء، احتجاجاً على وباء منتشر عالمياً، ذكوري الطابع، كما لو أن مؤخرتها هي الحجة الدامغة، وإن هذا الجسد الجماهيري الشبابي الطالع، ومن يتوارون في الخلف، والمتعاطم دلالة، يسمي قيمة استثنائية وحتى طبية نفسية، لا تقبل التقليد، كما أظن!

رفائق الجسد، دقائق المعنى

شاكيراً، تجمع في شخصيتها، وهي في كوكبيتها الفنية، بين حضور معلوم حسياً، يقرب قواعد المؤلف في الجسد العام رأساً على عقب، كما هو عقل اللعبة، وغياب دائم الحضور، من خلال دوران الحركة المحيطة بالجسد، بشاكيراً هذه، باعتبارها تعيش مع الكلمة المغناة، بأكثر من معنى، إذ إنها تمارس العمل التأليفي لها، وتسعى إلى تقديمها مصوّرة، والتعبير عنها بالحركة، كما أن الجانب الإيمائي في حركاتها، يضيف على أي كلمة، أكثر مما هو مسموع، ومعبر عنه بالصورة الحسية المباشرة، وخصوصاً حين تدوير ظهرها لعالم المعجبين بها، وأظن أن هذه الانفتاحات الخلفية تتطلب أكثر من مكاشفة، لحركة الجسد، كما لو أنها الوحيدة في العالم، أن تهيم فيه، على جسدها الزويعي، تحتك بالطبيعة، تنمهي مع قواها، تذهب إلى المرتفعات، تتداخل مع البحر بأواجه، مع الصحراء، مع الأحصنة وتداعياتها في الجنسانية، أو تحدّي الفحولة، في انحناءاتها، ووضعياتها الحركية، وكأنها في تحدٍّ آخر، مع ذات الجسد، ومن خلاله، وكأنها، بالمقابل، ذاهبة به إلى الحد الأقصى، ذلك الذي يمكنه أن يستشرف غموضه، نهاية حقيقته.

إن رفائق جسدها، تلك التي تبثها، أو ترسلها اهتزازات مؤخرتها، تحث على مطابقة

بكشف حساب تأويلي، مفتوح، عن هذا المعنى الكامن، عما هو هرمونوتيكي، يقابل الأنوثة بالذكورة.

يمكن الحديث عن ذلك التصوير المبهر، الذي يستثير سطوع الجسد الأنثوي من الداخل، ويستخدم كامل المهارة التقنية، في إبراز معالم الجسد المتوثب أنوثة، وينوع من التآزر بين حيثيات الذكورة التاريخية، واعتبار التقانة الجسد بمختلف إنجازاته، وكما هو المعروف في المشهد البصري، في خانة الذكورة، أو متواطئة معها، ولهذا، تقول إحدى المهتمات بهذا الجانب، لأن (التصوير الإباحي هو جوهر الدعاية ضد الإنانث)^(٥)، وهو قول يمثل واقعاً، وجهاً جلياً من وجوه الحقيقة، ولكنه الوجه الذي يخفي ما وراءه، وهو أنه يبقى العلاقة أبعد من أن تكون في حسيان الرجل، أو حسب مقتضيات الذكورة بالذات، طالما أن ثمة قضايا عالقة، تظل، معرضة للتعقيد، والتعريض للمعني هنا، وفي نطاق الجنسية، لأكثر من انزلاق صوب الهاوية، وبالتالي، فإن التصوير في الوقت الذي يبقي الرجل خلف الستار، أو حامل الكاميرا، والمستمتع بالجاري النظر فيه، مضاعفاً: عندما يكون الجسد المصور، وفي أكثر من وضعية، ويكون لامسه، ربما، مرات ومرات، وعندما يكون النظر في الجسد، وتقديمه في الصورة التي تكون ملوثة، ومتشكلة بأحجام مختلفة، وبإضاءة مختلفة، ولكن في السياق العام، وفي المحصلة، تكون الإمضاء التاريخية ذكورية الطابع، لا بل مؤكدها أكثر فأكثر، إثر التكرار المفيد للدعم والقطعية، وهذا الإجراء في الوقت الذي يُشعر الرجل بوحداية الذات الاستعراضية، تكون المتعة محدودة، لأن المشاهد ذاته يكون هو في الواقع، والزيف المشهدي، يعتم على الحقيقة الحاضرة جسدياً بجلاء.

وشاكيرا، في عالم ما بعد الحداثة (وهذا مفهوم، صار عتيقاً، لأنه منذ أكثر من عقدين من الزمن، على الأقل، يُبحث في أمره، وكأنه وليد اليوم، وهذا يسجل بعداً آخر، من أبعاد الوهم، على أن كل شيء، كما هو، ثباتاً وبقاء قيمة، بينما المستجدات، وفي عالم العولة اليوم، تتمخض عن أكثر من مفهوم مقلق، أكثر من تصور بانورامي، عما يمكن أن يكون عليه الغد القريب)، أقول هنا على أن شاكيراً، من ناحية تحديّ حداثة مستقلة، من توضع جسدي أنثوي، من ذات الأنثى، تلك التي يرتحل إليها الرجل، بكامل رضاه، تستمد يقينها الفني من معيها الجسدي المرئي من وجوه عدة، اعتقاداً منه، أنه يهدئ من روعه، ويحاول استقراراً بالتالي، لأن ثمة جسداً متكوناً في حدود رغباته، ولكن الجسد

المتحرك، وهو في وضعية ثابت، من خلال زاوية مكانية، تستمر في ثباتها الزمني، يقلب طهرانية المنظور، وعافية الموقف، وقوة المأثور المزعومة، مثلما يطيح تلك الهيبة ذات الولايتية (من الولاية)، والتي تتمثل في المتابعة الذكورية للجسد الأنثوي هذا، هذا الجسد الذي لا يني يمارس تفكيكاً لكنينة الرجل، وهو في أوج يقينه بتفوق نوعه.

هذه البنية العلائقية، تضع كلاً من الجسدين، وفي عراء الصورة التاريخية، في مواجهة رمزية، وعلى مستوى عالمي، طالما الحدود الجغرافية مختزقة، أمام اندفاع مؤثرات الصورة فضائياً، إذ يؤكد الجسد الكثير من علاماته الفارقة عولمياً، رغم طابع الكبح المرئي الذي يُحس به لدى المرأة، ليكون صراع داخل الصورة، وعلى صعيد عالمي، كما لو أن إمبريالية الصورة المتلقطة والمنبئة ذكورياً، سرعان ما ترتد على أعقابها، حيث يكشف الطغيان المجنّس هذا، عن جنوح عالمي مرافق للرجل، في زعمه أنه أول الوجود وآخره، وجسد شاكير، يتحرك في هذا المربط الذكوري الذي يتهدده، وهو معزّر بحقيقته التي تعينه الأول، وتصيبه بالإعياء لاستمراره الوحيد في موقع الرصد والمتابعة والمحاسبة، تمثيلاً لخطاب الذكورة المستفحل داخله.

لا أظن أن شاكيراً، ومن خلال الكم الكبير من أغانيها، ورقصاتها المترافقة، تقف على الحياد، وسط هذا التصفيق الجسدي، هذه اللحمة الجماعية المستنهضة، بولاية الأنثى الصادة، والاستشراف الأنثوي الجارف، كما لو أن قيمومة مستجدة، هي جوهر الحداثة المسجلة بعلامة كلية الأنوثة، وعبر شاكيراً، وأن اللحمة المنصهرة، تفصح عن ولاء مرئي، يفضي إلى نوع من نزع الحدود في جغرافيا الجنسانية ذات الحواجز والمسائر الفاصلة والمملوغة بعلامات التفريق القيمية، وأن فعل النزع الحدودي، هو في واقع تفعله، يلغي التمايز النوعي حقيقةً: تنحى الفضيلة المزعومة للجندرة، حيث يتوضع الحضور الكامل للجسد الإنسي، في وحدة أعضائه جنسياً.

إنه اندفاع أيقوني، غيبي، مختلف، اعتراض على معاش، لا يمكن التكيف معه، لأمد طويل، يمثله نوع من السيلان الأنثوي: الشبقي، خارج السرير المحجوز، وفي أشكال تكون مختلفة، لأن المعاشية مع الجسد الشاكري - إن جاز التعبير -، الجسد المنفجر بقواه الممهوره بحضور الأنثوي، طبعاً، يثبت المتواصلين معها تلاحمياً: ذكوراً وإناثاً، وأغلبهم، في أوج استعدادهم لإشهار علامة الجنسية الفائرة فيهم، والتوحد في الرغبة الطبيعية المصدر أساساً، وليحصل ذلك الاغتصاب بالتمني، الاغتصاب الزنوي المهبط للتجديد،

والممدوح، لأنه يُتجلّد في مرثيته، طالما حركية المشهد الجسدي تتبدّى، ومن الخلف، في تنوع مبادئها الاستعراضية الجامحة، وذلك عبر الرؤى المركّزة، والمشتهاة، لأن ثمة قدوة، تتجاوز حدود تكوينها الطبيعي، وقد اكتسبت طابعاً شديداً من المثلية، أو حتى الكراماتية الأثوية، وهو وجه متمم لحداثة الأنثى الصاعدة قيمةً هنا، ومن داخل الذكورة المتراسية تاريخياً، وبالمشاهدة، إذ إن كل استفاضة لشبق، أو لغلمنة، أو دغدغة قاعدية للمؤخرة المرئية، وقد تمزجت، يغدو كل لقاء، أو تعانق بين جسدين مختلفي الجنسية، قطعاً، ومدشناً بالحضور الرمزي لها، وكأنها تستحيل منزوعة الجنسية، وكاملتها معاً: أنثى كاملة مع الذكر المستنار بها، وذكرأ كاملاً، مع الأنثى الطافحة فيها.

نحن هنا، إزاء لعبة غير مسماة، إزاء الفرس الحرون، من خلال الكفل العريض والرقاص، والفارس المغيّب، لكنه المحسوب، من خلال مهماز رغبته المعتبر، في جعل المكان مفارقاً لماديته، كما هو الممكن التمعّن في مقومات العلاقة بين الناظر، والذاهب ببصره بعيداً، والمنظور إليه، طوع أمر الجسد الداخل في صراع مع ذاته اللحمية، ليؤكد تمايزه، أعني فرداة شاكيرته!

إن الاستحقاق الفني الذي يسهل التعرض له، من خلال مسيرتها الجسدية، وهي مسيرة كلية الحضور، كلية النفاذ بالفعل الفارض، وليس العارض مؤثراً، هو في مستوى النظر الفسيح تجلّي أبعاد: (إذا اعتبرت أن للجسد تاريخه المحايد، الجسد الذي لا يمكن التشويش عليه، كما هو الجسد الذي يستعصي على الخلط بينه وبين ما يُتحكّم به، والجسد الذي يتضمن تاريخه الخاص به، من خلال ما هو مرئي، أو محسوس به، حتى لو بدت مفردة «الحسي» جامعة بين نباهة الإيحاء، وبلاهة التفاخر بما هو سطحي فيه، لأن المنجز عبره، هو الذي منح فاعلية ضبط لذلك المؤشر الجمالي، مؤشر الشعور، على أنه يحمل تاريخه، من خلال الناتج منه، والذي بدوره، يقيم فاصلاً بين المعتاد عليه، وغير المعهود، كما هي المؤخرة التي تنماهى مع مجمل المؤخرات، من جهة الحركة التلقائية، وطابعها المناراتي (المنارة التي تشكل علامة شاطئية، بحرية للماخزين عباب البحر)، في التعريف الموقعي للجسد، ومثلما تخالفها، بدءاً من ذات الموقع، في الناتج الحركي، كمنظومة ثقافة لها صلة خاصة، بالجسد الحامل لاسمه فقط).

شاكيرها، هي أكثر من مجموع صورها، وهي تخرج كقيمة من ذات الصور الملتقطة،

عندما يُراد تقصّي المضاف تاريخياً إلى الجسد الإنسي: الأنثوي هنا، وما انشغل به جسدها، وما استثارته مؤخرتها الجاذبة باطراد، باستمالة العين الناطرة، كإغراء مستحدث، يكون داعماً لهذا المسار النبوي، أي ما يمكن من تلمس المزيد من كشوفات القوة الدلالية المتسربة في عمق اللحم هنا.

إن نظرة فاحصة إلى سيرتها الفنية، وهذه المرة بالأرقام، والتواريخ، كما هو عهدها بالذين لا تعرفهم، بقدر ما أن حضورها المكثف، في أمكنة مختلفة، وحيثما ارتحلت وحلت، مقدمة عروض فنية، لتخطف الأضواء، حيث سمعتها تسبقها، ليكون الاهتمام القاعدي، موسّعاً مشهد الرؤية، هو الذي يعلمنا بذلك، كما تقول أخبار النجوم، والجدال التي تخص أغانياتها، بمراتبها، متمسكة بتواريخها، في بلدان متفرقة، ونوعية الجوائز التي نالتها، من وراء أغانياتها ومؤخرتها: «الفذة».

الألبومات بتوزيعاتها، هي التي تشهد على ذلك، على الطابع الحدائي الأنثوي، هذه المرة، حيث إن الجدول الأول، يتعلق بألبوماتها، بينما الثاني، فبأغانيها المفردة، دون التذكير بوضعها في هذه السنة، حيث إن نجمها في صعود، والمراتب التي تحتلها أغانياتها، وخصوصاً الأكثر شهرة، من ناحية الاسم والدلالة، كما سنرى لاحقاً (المؤخرات لا تكذب (hips don't lie)^(٦):

المبيعات	المرتبة	سويسرا	النمسا	كندا	أستراليا	ألمانيا	فرنسا	بريطانيا	أمريكا	اسم الألبوم	سنة
١١٠٠	—	—	—	—	—	—	—	—	—	"Magia"	١٩٩١
١٢٠٠	—	—	—	—	—	—	—	—	—	"Peligro"	١٩٩٣
٢,٢٠٠,٠٠٠	—	—	—	—	٧١	—	—	—	—	"Pies Descalzos"	١٩٩٥
١,٢٠٠,٠٠٠	—	—	—	—	—	—	—	—	—	"The Remixes"	١٩٩٧
٥,٠٠٠,٠٠٠	٧٣	—	—	—	٧٩	—	—	—	١٣١	"Donde Estan Los Iandrones"	١٩٩٨
٣,٠٠٠,٠٠٠	—	٥٥	—	—	٩١	٣٢	—	—	١٢٤	"MTV Unplugged"	٢٠٠٠

٢٠٠٢	*Laundry Service*	٣	١	٥	١	٢	٤	١	١	١٣,٠٠٠,٠٠٠		
٢٠٠٢	"Grandes Exitos"	—	—	٣	—	—	—	—	٤٥	٢,٥٠٠,٠٠٠		
٢٠٠٤	"Live and Off the Record"	٤٥	—	—	١٤	—	—	٩	٢٠	٢,٨٠٠,٠٠٠		
٢٠٠٥	"Fijaci?n Oral Vol.1"	٤	١٢٢	٧	١	٣	٧	٢	٢	٧,٠٠٠,٠٠٠ +		
٢٠٠٥	"Oral Fixation Vol.2"	٥	٢٢	٨	٦	٧	٦	٧	٥	٨,٠٠٠,٠٠٠ +		
سنة	اسم الأغنية	المرتبة								الألبوم		
		أميركا	لاتيني	بريطانيا	فرنسا	ألمانيا	أستراليا	كندا	النمسا	سويسرا	إسبانيا	
١٩٩٥	"Donde Estan Los Iandrones"	—	٥	—	—	—	—	—	—	—	—	Pies Descalzos
١٩٩٥	"Estoy Aqu?"	—	٢	—	—	—	—	—	—	—	٥	Pies Descalzos
١٩٩٦	"Antologa"	—	١٥	—	—	—	—	—	—	—	—	Pies Descalzos
١٩٩٧	"Se Quiere, Se Mata"	—	٨	—	—	—	—	—	—	—	—	The Remixes
١٩٩٨	Ciega, Sordomuda	—	١	—	—	—	—	—	—	—	٧	"Donde Estan Los Iandrones"
١٩٩٨	"Ojos As?"	—	٢٢	—	١٥	—	—	—	—	—	—	"Donde Estan Los Iandrones"
١٩٩٩	"T?"	٩٥	١	—	—	—	—	—	—	—	—	"Donde Estan Los Iandrones"
١٩٩٩	Inevitable	—	٢	—	—	—	—	—	—	—	—	"Donde Estan Los Iandrones"

١٩٩٩	No. «Creo	—	٩	—	—	—	—	—	—	—	—	"Donde Estan Los landrones"
٢٠٠٠	*Moscas En La Casa ^١	—	٢٥	—	—	—	—	—	—	—	—	"MTV Unplugged"
٢٠٠١	"Whenever. Wherever"	٦	١	٢	١	١	١	٤	١	١	١	Laundry Service
٢٠٠٢	Underneath Your Clothes	٩	—	٣	٢	٢	١	١	١	٢	—	Laundry Service
٢٠٠٢	"Objection Tango"	٥٥	١٦	١٧	١٠	١٩	٢	١٢	١٢	١٠	—	Laundry Service
٢٠٠٣	"Que Me Queses Tu"	—	١	—	—	—	—	—	—	—	٧	Laundry Service
٢٠٠٣	"The One"	—	—	—	١٥	٣٩	١٦	—	٢١	٣٩	—	Laundry Service
٢٠٠٥	"La Tortura feat. Alejandro San"	٢٣	١	—	٧	٤	—	٢١	١	٢	١	Oral Vol.
٢٠٠٥	"No"	—	١١	—	—	—	—	—	—	—	١	Oral Vol.1
٢٠٠٥	"Dia De Enero"	—	٢٩	—	—	—	—	—	—	—	—	Oral Vol.1
٢٠٠٥	"Don't Bother"	٤٢	—	٩	٢٥	٦	٣٠	—	٦	٨	—	Oral Fixation Vol.2
٢٠٠٦	"Hips Don't Lie" (feat. Wyclef Jean)	١	١	—	١	١	١	٧	٢	١	١	Oral Fixation Vol.2

ولعل سلسلة الجوائز التي نالتها، حتى الآن، تبقّيها في الصدارة، وهذه بعض منها:

جائزة غرامي — جائزة أفضل ألبوم بوب لاتيني MTV Unplugged ٢٠٠١ — جائزة
أفضل ألبوم روك لاتيني Fijacion Oral vol. I ٢٠٠٦ — جائزة غرامي اللاتينية: —
جائزة أفضل أداء صوتي نسائي في الروك Octavo Dia ٢٠٠٠ — جائزة أفضل أداء
نسائي في البوب Ojos Asi ٢٠٠٠ — جائزة أفضل موسيقى فيديو Suerte —
٢٠٠٢ — جوائز موسيقى إم تي في أوروبا: — جائزة أفضل فنانة — ٢٠٠٥ — جوائز
إم تي في أميركا اللاتينية: فنانة الموسم — ٢٠٠٢ — فيديو كليب الموسم Suerte —
٢٠٠٢ — أفضل فنانة بوب — ٢٠٠٢ — أفضل فنانة — ٢٠٠٢ — أفضل فنانة من
الشمال — ٢٠٠٢ — فنانة الموسم — ٢٠٠٥.

فيديو كليب الموسم (La Tortura) — ٢٠٠٥: أفضل فنانة بوب — ٢٠٠٥ — أفضل
فنانة — ٢٠٠٥

جائزة الموسيقى العالمية: أفضل فنانة لاتينية — ١٩٩٨ — أفضل فنانة لاتينية — ٢٠٠٣
— جائزة الموسيقى الأميركية:
أفضل فنانة لاتينية — ٢٠٠٥.

جوائز أخرى: لعام ٢٠٠٧، جائزة أفضل فنانة في برلين، وثلاث جوائز في فرنسا...

وفي وسع أي كان، مراجعة مدى صدقية المعلومات هذه، من خلال مواقع إنترنتية
مختلفة، وتحديدًا، الموقع الذي خصّص باسمها، وهذه إحالة أخرى، إلى مدى الاهتمام
العالمي بها، وربما بصورة لافتة تماماً، كما لو أن الجسد الذي تعود ملكيته إلى كائن
إنسي، ومن لحم ودم، منتبّه إلى الحدث الشاغل لملكاته العقلية والنفسية، في زمن الحداثة
المختلفة حقيقةً، بطابعها الأنثوي المشع في الجهات كلها، لم يعد ممكناً البحث في انتمائه
المكاني، وإنما، في انتمائه العالمي، ووفق تصورات مؤثرة، تنهياً لها نفوس الملايين، والتي
تبحث عن ممارسة الكشف، عن طبيعة علائق القربى، تلك التي توحد بين هؤلاء الذين
تفرقوا أيدي سباً، ومن وحدهم، بأكثر من معنى، جسد، بالكاد يُنظر في تمامه اللحمي،
وإنما في ما يرتد ويمتد داخل مؤخرته وخارجها.

إن القدرة على التحليق بالجسد الأنثوي، وباعتماد المؤخرة المرئية، هي بيت قصيد ذكرورة الرجل، وبيت دائه المزمع معاً، هي أكثر من كونها استعراضاً، ومن خلال هذه المتابعة الحثيثة، لجسد، بات أكبر من حقيقته المادية، عندما يمكن أي معنى، أن يلاحظ مدى هذا التقاطر الشعفي بها، ومن جنسيات مختلفة، وكأن المؤخرة المهترئة، والحازمة لأنثويتها ذات الصيت، وهي تتحرك في الفسحة المعطاة لها، تشكل الجواب النفسي، عن أسئلة مقلقة، أو عالقة، وهي الملاذ النفسي، لهذا الكم الملحوظ، من الذين يحيطون بها: ذكوراً وإناثاً، مع فارق التعليق والتدقيق:

إذ إن الحضور الذكري، هو ملحق بشاكيرا، لأنها، كلما ارتقت بجسدها أكثر، وتجلت مواهبها، وهي مرفقة بالحركات المتعددة المسارات لمؤخرتها، طفح الكيل الشبابي الذكوري أكثر، وكأن هؤلاء إزاء (النمرة التي تتطلب ترويضاً)، إذ تتضاعف وتيرة الإيروسية هنا أكثر، وكأن التحدي المحسوس في هذه الفسحة المرئية، والملاءم المادي لجسد معلوم، متجاوز نطاقه الحسي المحدود كثيراً، لذا فإن الجسد، هو تحدٍّ للفاعلية الذكورة، ورهاب الأنثى المباغته لهم.

والحضور الأنثوي، الشبابي، قبل سواه، هو متابع لشاكيرا، استقواء بها، وفي الآن عينه، تحرك في الظل الأنثوي المنتشر في فراغ المكان، ورد اعتبار للجسد الأنثوي المهتمش بالمقابل.

وليس في الرقائق المحسوسة، التي تخص جسد شاكيرا، سوى هذا الانتشار المدوي، لقائمة الرغبات، والتي تنتمي إلى صلب الجنسانية المأزومة، إلى الجسد التاريخي الذي قيل فيه الكثير، وما زال فيه الكثير، يتطلب مراجعة لمعرفة حقيقته أكثر، وإن المؤخرة التي تشهد على مدى هذا التفاوت في المعيار الجمالي، تكشف عما هو متداع، وفي انتظار ما هو أكثر من الترميم، طالما موضوعة الجنس، تتجاوز مجرد الاسم، وخطابه المحجّب، أو المحظور، أي كفضية كينونة.

نعم، سهلة، هي إمكانية الحصول على مجموع ألبوماتها، هذه التي تركز على الحب، ولعلها من هذا المركز، تحاول التسلسل إلى قلب العالم، ومن هذا المنعطف التاريخي والعالمي السمات، تلوح بمؤخرتها، كما لو أنها تعيد دور الإسكندر ذي القرنين (شاكيرا

المؤخرة ذات القرنين)، إشارة إلى المؤخرة ذات الفلقتين، وكل فلقة تمثل جهة، عالماً، مميّزاً بطابعه الجغرافي والديموغرافي والسياسي المختلف، ولكنهما في ترجمتهما معاً، تسعيان إلى لجم الخلاف وحّدته، إلى محاولة التقريب بين وجهات النظر المتصارعة، اعتماداً على مفهوم يستحيل لحمياً أنثوي الطابع هذه المرة، هو القطب الأوحّد والمستعر، على المكشوف، حيث الحداثة محكومة بما بعد الحداثة أوروبياً، وامتداداتها أميركياً، وأن الحداثة التي تشهّرها فلقتا مؤخرتها المسرحتان والتلفزتان، والفيديو كليبّتان كذلك، هي مشروع مقدّم عبر جسد، شهد له العالم بكل هاتيك الفتوح الحدودية، كما تقول ألقابه، والكتابات التي تناولته، وكذلك الآثار التي طبعها حركاته في النفوس، وأن المكاشفة القيمة لجسد شاكيراً، وعبر الحب المحمول لحمياً، استثناس بالمقولة الجوهريّة، وهي كيفية التمحور حول الصوت والصورة، وأن الحب الذي يتمرأ هنا، ربما كان أداة نداء، منح كامل الدعم عالمياً، وهو ذاته الدعم اللوجستي الدعائي والإعلامي الذي يتطلب معاينة حركيته، وما يُستشَفُّ منه، حيث يتنقل هذا الجسد غير المسبوق، ومن منطق، مشهود لها بالتصدع القاعدي، على مختلف الأصعدة، دون اعتراض، ويكافأ حيثما حط رحاله، ومارس نشاطه.

إن «اسكندرة» المؤخرة، ليست من قبيل المبالغة، أو التلاعب بالألفاظ، وإنما هي صيغة لغوية، تتضمن حراكاً ذا معلّم عالمي، حيث لا أظن أن شاكيراً لم تعد مواطنة عالمية، من خلال اعتبارات ذاتية الصنع، وإن لم تكن ذاتية الشهرة، في كل شيء، وحيث إن المؤخرة الذاتية الدفع، وعلى وقع الترددات الشعورية لها، في أنها، من خلال هذا التلاحم الطباق العتيد، بين الصوت والحركة، بين الجسد بقوامه النهاب للمحيط المقدّم للمشاهد، وللمؤخرة التي تبدى امتداداً قاعدياً، وانشداداً قاعياً، يبدو عليها أنها حفظت درسها عن ظهر قلب، الدرس الذي يؤكد براعة الصورة الذاتية، والقابلية الهائلة للانفتاح بالمغريات، وأن الذي لا يمكنه التواصل اللغوي، يمكنه التواصل الصوتي، وهو الذي يضمن تهجته رخامة المعدن الشديد اللدانة، وفخامة الأداء، أي ما يشعر كلاً من الرجل والمرأة، أنها تعنيهما، أنها ذاتية التلقيح، بجسدها، وهي تتلوى، لتتشكل تارة في هيئة العضو الأنثوي الأكثر ميثولوجية، وتارة أخرى، وفي فلّة حركية طارئة، محتسبة، في مشهد العضو الذكري الممتلئ نعظية وتوتر رغبة ميثولوجية بالمقابل، معيدة أسطورة الأم الكبرى، كما هو التلمس في جموع حركاتها، وصلات الوصل المعتبرة في الفضاء المرئي في ما بينها، كأن المؤخرة التي تسميها بتبغي الخروج على كل تسمية!

بهذا المعنى تكون فلقنا مؤخرتها، ردفاها، إلتاها عند البعض، في المعتبر الذكوري، هما الخاصية التاريخية القاهرة للنسيان، أعني لدورة الإسكندر المقلدة، وبرغبة الآخر المستسلم لكل ما يصدر عنها، صوتاً وحركة، حيث الارتحال الجماعي، الرغبى، التولعى، يتقاطر إليها. إن مؤخرة شاكيراً كما تعولت صارت ضد النسيان!

ويبقى الجسد أولاً وأخيراً، محل الرهان، الجسد المعلوم بإشارات، تمثلها اللغة التي توسع حدود فنه، والقاعدة الشعبية التي يستند إليها، وهم أكثر من المجموع الصوتي لـ (الناس الغلابة)، إذ يمكن القول إن جسد شاكيراً، في حقيقة انطلاقة وانتشار مؤثراته، أكثر من نفاذ فعل بروتيتاري في مجتمع محكوم بالبؤس والتنازع الفتوي والاجتماعي والمذهبي، فما يميز عبره، ليس بروتيتاري الملامح، أو السمات القيمة، وإنما أقرب إلى حب صوفي من نوع خاص، حب مسيحي منذور لما بشري عام، أضحوي، بطريقته الاستحواذية، لأن الأضحية هنا، سرعان ما تنقلب إلى المضحي، وإلا لما كان استمراؤه واستمرائه لذات الجسد المؤمئل. إن كبش الفداء، هذه المرة، ودون أن يُمس، وتُسأل نقطة دم منه، ليس الكبش الذكر، وإنما الأنثى التي تتجاوز هذا الملتقى الرمزي العالمي المزاي في جسدها، على مذبحة، وكما تتحرك مؤخرتها النافذة الرؤية، وهي «شاكيراً» تمعن النظر، ولو اختلاسا في الجموع المضحى بهم وذاتياً: معجبن ومعجبات، وهم يحاولون التوحد معها، أعني مع ما هو مفقود بصورة ما، باهظ الثمن روحياً داخلهم، وهذه الظاهرة العالمية، تبرز أن نوعاً من الإيمان الضمني، يلاحظ، بسطوة اللحم المشع، بهيبة الجسد، من خلال الحركة المنتظمة والجديدة، حركة المؤخرة التي تشمخ بها شاكيراً بالتأكيد.

أكثر من مثال:

جملة الحركات التي توحد ما بين الشرق والغرب، متجاوزة الرهاب الديني، أو شبكته، والشقاق الحاصل، وكذلك التواصل في الدين، كما في المجتمع، تعود إلى شاكيراً، إلى جماليات مؤخرتها، وهي تتفاعل مع كلمات أغانيها الحبية غالباً، وربما كانت كلماتها هي التي تكتسب حضورها القيمي والدلالي، وبنفحتها الأوليائية الأنثوية الطابع، من خلال تجاذباتها الجسدية.

في أغنية (مهما كنت، أينما كنت: whenever Wherever)، يهتز المحيط الخارجي،

يكون المكان امتداداً لجسدها، ساحاً له، مثلما تفقد مؤخرتها الحركة التي تتقدمها بالمقابل، فكل اهتزاز إيقاع يشد سواه، أو يسمى تمايزه إثارة، ويوسع دائرة أثره اللحمي التخيلي،

كما في البداية التي ترسم حدود الحب، وتحديه، حدود العلاقة بين جسدين، فالرقص الذي يكون إفصاحاً عن ولادة ما، على مستوى التجاذب الجسدي، يكون دخولاً في الجذب:

Whenever, Wherever

Lucky you were born that far away so
We could both make fun of distance
Lucky that I love a foreign land for
The lucky fact of your existence

Baby I would climb the Andes solely
To count the freckles on your body
Never could imagine there were only
Ten Million ways to love somebody

Le ro lo le lo le, Le ro lo le lo le
Can't you see
I'm at your feet

(أينما كنت)

من حسن حظك أنك ولدت بعيداً لذا
نستطيع كلانا السخريّة من هذه المسافة
لحسن الحظ أنني أحب أرضاً غريبة
من أجل الحقيقة المحظوظة عن وجودك

حببي سأنسلق جبال الأنديز وحيدةً
 لأعدَّ حَبَّاتِ النمش على جسدك
 لم أكن أتخيل أن هناك عشرة ملايين طريقة فقط
 ليرو لوليه لوليه، ليرو لوليه لوليه
 لأحب شخصاً
 ألا ترى أنني طوع أمرك)

فالكلمات تتداخل مع الحركة، كما أن الحركة، تمهّد للكلمات لتكون ترجماناً جسدياً، وبالمقابل، يكون التناظر بين سقف المعنى، كما هي الكلمات في الغالب، وسطح الجلد المنفتح على لحمه، وعناصره المفصلية، هو طابع الحركة، لتكون (أينما كنت)، صياغة عزائية كما هي ثنائية لذات الجسد المسكون بالآخر، ليس الذي تسميه مجازاً، إنما تعتبره داخلها، وباعتراف جسدها أداًئياً.

وكما يأتي الإيقاع الآخر، والمستمد فتنته الحركية، وسطو المعنى على اللفظ، كما هو سطو المؤخرة الأكثر من كونها لحمية على الجسد، من خلال اليقين بحيوية الجسد، وفي الوقت الذي أطلقت فيه رهافة شاكيراً، وجراتها، في إطلاق سورتها المنصاعة لها، بأغنيتها التي وسّعت عالمها، كشهرة، وأكسبتها نجومية، ربما غير مسبوقة، وفي عالم اليوم، للرياضيين، وفي تجمع جماهيري متلفز عالمياً، (برلين ٢٠٠٦)، بطولة كرة القدم لكأس العالم، أي وسط الملايين أرضاً وسماء، والأعين صاغية أكثر من الآذان، كما لو أن مشهداً كرنفالياً إغريقياً، يتضمن كورساً فلتة من النساء الحسان، متباهيات بالأبطال، مأخوذات بهن، وهم ميمّون شطرهم ضرورةً حياتية لا مفر منها، وربما ترويضاً لعنف لا يُريد له ظهوراً، حيث الفوضى، تعم العالم كثيراً، مثلما هو الخطر المتعدد العناصر، يتهدد العالم، وأعني بذلك (المؤخرات لا تكذب (hips don't lie)، وفي تنالي المشاهد التي تستوجب الانتباه إلى ما تم تجاهله طويلاً طويلاً، وربما في حوار مع مؤخرات اللواتي يثثن سحرهن بمعنى ما، إحالة إلى قوام خافق بعمق المعنى، والذين قديموا رياضيين، وهم يلوّحون بمؤخراتهم الرياضية، وكل في ميدانه، ليلقي السحر قرينه السحري:

Ladies up in here tonight
 No fighting, no fighting
 We got the refugees up in here
 No fighting, no fighting
 Shakira, Shakira

(الفتيات في الأعلى هنا في هذه الليلة
 لا قتال، لا قتال
 لدينا القادمون إلينا هنا في الأعلى
 لا قتال، لا قتال
 شاكير، شاكير)
 وفي ما بعد:

I'm on tonight, my hips don't lie
 And I'm starting to feel you boy
 Come on let's go, real slow
 Baby, like this is perfecto
 Oh, you know I am on tonight and my hips don't lie
 And I am starting to feel it's right
 The attraction, the tension
 Baby, like this is perfection
 No fighting
 No fighting
 don't forget the sexy caribbean girls

(أنا موجودة الليلة، ردفاي لا يكذبان

وقد بدأت أشعر بك يا فتى

تعال لنمض، ببطءٍ شديد

حببي، مثل هذا، هو كامل

أوه، أنت تعلم، أنني موجودة في الليل، وردفاي لا يكذبان

وأنا بدأت أشعر أنه حقيقي

الانجذاب، التوتر

حببي، مثل هذا، هو كامل

لا قتال

لا قتال

لا تنسَ الفتيات الكاريبيات المثيرات)

أظن أنه الحب في أقصى درجاته، كما هي رهافة الكلمات، دقتها، الحب الذي يشير إلى متابعة، أو إلى تنامي وتأثره الحياتية، هو ذاته الذي لا يشعر به من في نفسه زيغ ذكوري، أو يعيش ضمناً عقدة ذكورة متمحورة حول ذاتها، الحب الذي يحيل ما عداه إلى اللا مسمى، لأن المكان، يعيد الجنسية، ويؤصل المهارة الروحية، أو على الأقل يثني على وحدة أصل، وهو يحمل إمضاءات مشتركة لأصوات وأسماء كثيرة.

إن المتابعة الشفيفة، والعميقة، لحركات شاكير، وهي تتقدم خارجاً بجسدها، أعني بمؤخرتها، وحولها كورسها، فريق عملها المقدام بالحركة الطقوسية والترداد الزخمي، تكشف عن الكثير من الجانب الإيمائي لمفهوم الحركة بالذات، عدا عما هو مستثار حسياً، إذ خلف، وأمام كل حركة، تتشكل مجموعة من اللوحات المتتالية والمتداخلة لرؤية محيطية، تنفذ إلى ما وراء الحسي، حيث يتم القبض على مواقع الجسد، يكون التنهد، أو التفجع الذاتي، لرغبات، هي طوع إرجاء المستمر، مثلما يكون التصوير الضمني لسلسلة المفارقات التي تجلو الأرضية الفاقدة التوازن للعملة. نعم، جسد شاكير، أحد أكبر تجليات مؤثرات الخطاب العولمي راهناً، مؤثرات ثائرة، ومن خاضعة أرضية، لا متروبولية، حيث التنافر، كما هو التعارض المفاهيمي، بصدد الحياة، وإحداثياتها البيانية،

والتي تكوّننها مستجدات العالم بالذات، العالم المستشرف بعضه لبعضه، لأن الحديث، كما هو الشعاع المتسرب، من تحت ضلفة الباب، المشدود إلى بعضه بمصراعيه، يحيل النبض المتحرك بالجسد، وهو ذاته الذي يعبر مساماته، بوعي المغامرة، ليكون راسماً لكل هذا الصخب، ومن القاع المتعيّن، حيث تغدو كولومبيا، وقد التقت وتلاقحت فيها أعراق، وتمازجت دماء، أو مورتات بنسب مختلفة، يبرز احتجاج صامت، ينقل الحدث هذا، ومن خلال التفاتات أعين وأجساد مرافقة، وثناعات وتقریظات، وكيفية التماهي، ينقل الحدث المعلوم إلى الخارج، إلى المكشوف، حدث، لعله، يسمى عند البعض ممن يسعون إلى التكتّم على براعة الجسد، في التعبير عما يجري، على أنه (هبة الزعران)، وهم في قرارة أنفسهم، كما يخيّل إليّ، لا يخفون انجذابهم إلى القوة الدافعة في عروق الجسد هذا، والجرأة الفصيحة في المؤخرة، رهان الأنتى البارق.

وليس في اصطحاب الجسد إلى الخارج، وإلى أكثر الأماكن اصطحاباً، وتجلي توتر أو إبراز تأثيرات بصرية، مرفقة بالموسيقى والحركات الممتدة في الهواء الطلق، وكل ما في الطبيعة يظهر في انبثاق عناصره، أو حالات قذف لسانية، أو ذؤاباتية، باعتباره كشفاً مصاحباً لحركة الجسد، والبؤرة المعزّزة فيه: المؤخرة، ولهذا، يكون ثمة تلاقٍ أحياناً بين الخطاب الأكثر سفوراً للعلوة، العلوة الفائقة حدّاته، والخطاب الأكثر ظهوراً بعلامة الجسد الفارقة: جنسانياً، وما في بنية الخطاب المعلوم هذا، من محاولات تعتيم على حقيقة الجاري: أي ضرورة استمرار الجسد الأنثوي، الممثل الأقصى حضوراً للبوب، بمؤخرة منتفضة، وتسعي لاستثارة من في المحيط كذلك، والتعلق العشقي، التعلق الولهي به، والمضي في حالة من الغيبوبة دون اليقظة.

نعم، كما هي العلاقة الوثيقة بين الفلسفة والموسيقى، ومنذ أقدم العصور، حيث لا يمكن أن أقرأ أفلاطون دون تلّمس النبض الموسيقي، أو مقارنة فلسفة الكندي أو الفارابي، مثلاً وهذا الاهتمام المركّز على الموسيقى، وكذلك، وفي ما بعد، هذا التجاذب بين جنون نيتشه وتفجر الإبداع موسيقياً لفاغنر، وما لهذا من تأثير نافذ في روح فلسفة شوبنهاور، وكيفية امتداد سحر موسيقى بيتهوفن في فلسفة كانط، وحضور فيخته الفلسفي بفضل لافيت من موسيقى برامز^(٧)، هكذا يمكن الربط بين تجليات الحضارة والرقص، أو ما يكون عليه الحراك الجسدي، فأنا أتلّمس نوعاً ما، من التناسخ غير المسمّى، بين قول شوبان (أريد أن أنفجر بالموسيقى)، وقد بات مأثوراً، وشاكيراً، وهي تندفع بجسدها المتعدد الاتجاهات،

الجسد الذي يبصر بحركته من الخلف، أي: المؤخرة، وكأني بهذه الهجينة، هذه المتعددة الأعراق في ما تنتهجه أداء حركة، ومبتغى رغبة طافحة (أريد أن أنفجر بالرقص، أن أنفجر بمؤخرتي!)، والذين يتحركون في إثرها، أعتمدهم على بيّنة من أمرها.

لذلك، لا أجد أي مانع، في أن يتم توجيه الأنظار، إلى ذلك التداخل، ذلك التشاقف السري، بين كل أداء حركي، تتلطف بتصديده بصرياً خارجياً، والرعشات التي تستحدثها مؤخرتها، وكل ما يمكن قراءته، من فلسفات تهتم بمجريات الأحداث، منذ ما يزيد على عقد من الزمن على الأقل، وكيف أن المتابعات الحركية، تسعى جاهدة، إلى نيل الاعتراف، إلى العالم المهمش، العالم المكبوت داخلياً، والعالم المستبعد جنسانياً (الأنثى المركونة)، أي الأنثى المؤخرة، وها هي المؤخرة، تثبت أن حالة الزحزحة هذه غير موقفة، لا بل كارثية، كما لو أن ثمة قراءة لفلسفات ما بعد حديثة، في نتائجها المقلقة عالمياً، لفوكو، وبودريارد، وليوتار، وموران... إلخ، أن ثمة ترجمة مضاهية، وبالحركة لما سطرته روايات ماركيز واستورياس وروا باستوس وكاربونتيير وكاليانو... إلخ، كما لو أن شاكيراً تمهر بمؤخرتها، يكون تلقّي الأثر الحركي مباشرة عالمياً!

ليس في وسع الباحث إلا أن يعيش انفتاح كامل جهاته، ليؤكد رؤيته لعموم الآتي من جهاته هذه. الباحث، وكل من يكتب في موضوع ما، بنية اكتشاف أو محاولة اكتشاف ما، بصيغة أدبية أو فكرية أو حتى علمية: مختبرية وغيرها، فهو باحث، ومكاشفة الجسد عمل بحثي مضني، وهو بحث البحوث، لأن الجسد ملتقى كل العلوم والآداب والفنون، وحين أتحدث عن جسد شاكيراً، فليس لجعله عالمي المقاس (ستنداردياً)، وإنما لأن في هذا الجسد، ما يمكن مقارنته بسواه، أو مضاهاته، لأنه يصرح بجسديته، ويجهر بفعالية مؤخرة أنثى، كثيرون يتلمسون العالم على دوزنة إيقاعها، وهم الذين، في قرارة أنفسهم، يختصرون الأنثى في المنطقة المزووعة تلك، رغبة نفسية في تأكيد فحولة مؤسسة، وشاكيرا تقلب قاعدة اللعب، كما لو أنها تُلبس مشيعي مؤخرتها، أو مشاييعها، ما لم يفكروا فيه، وتضعهم في مواجهته، عندما تخرج بجسدها، ودائماً برفقة مؤخرة لولبت عالماً بكامله من حولها، إلى واضحة النهار: الضوء، تهرراً ما، من ظلماء الحانة، أو أحمرها المثير للشبهات الغريزية، أن الجسد الأنثوي لا يُلتَمَس بوجود نور أحمر خافت، هو لون دمه المهدور في المخدع ومرادفه، وإنما هو فضائي، قابل للرؤية، دون أي خوف، إلا إذا كان الرجل المسكون بالذكورة، يخاف النظر في الضوء

الكاشف، لأن ذلك يحثه على تذكر عتمة الداخل، ورطوبة الأعماق اللجّية في ذاته، والوضع خلاقيّ تماماً تماماً!

ربما كان هذا السرد الاستطراذي يتضمن مديحاً عاطفياً لجسد شاكير، بسبب أفق الرؤية الواسع، المفتوح أمامها، وهذا موضوع فيه نظر، إذ كيف يمكن الحديث عن أن المفكر جان بودريارد، مثلاً، هو ما بعد حدائني، وأن هابرماس مفكر وناقد عنيف لفلسفة ما بعد الحداثة، وأن كتبه مقروءة، بينما الحديث حين يتركز على مغنية، صيتها ملأ الدنيا، وشغل الناس، ومعجوبها هم بالملايين، يفقد جديته، كما لو أن المكانة هناك، لا ينبغي مقارنتها بمكانة الأخيرة؟ وهذا إثم كبير، في ذات الحديث! إذ يمكن، مثلاً، ومن مدخل مختلف، بالنسبة لذات الموضوع، تناول شاكيراً صوتاً وأداءً وحركة مؤخرة، وتجلياتها الجسدية، من خلال القيمة التسويقية، أو (البازار) القيمي الذي يستحضر مفهوم تكافؤ الفرص، ولماذا وجدت هذه الفرصة سانحة لها: هل هي منحة، أو هبة ربانية، أم مقاومة ذات، وسعي إرادة جسدية صلبة (بخلاف ليونة الجسد في الحركة)؟

أن ليس من أي شيء، من أي كان، إلا وهو داخل في البوتقة الإعلامية، طالما يحمل في تضاعيفه ما يستوجب ذلك، لمرام، قد تكون عالمية أو دونها، إنما ثمة هدف مخطّط له، بصورة ما، وشاكيراً، نجمة البوب المنفجرة بجسدها، كوكبة من النجوم الخاصة بها، وهي تستأثر باهتمام الإعلام، وربما — هنا — إذأ، بمثل الذكاء البار، حيث يتم تقديم مؤخرة شاكيراً المتداخلة مع صوتها، وكلماتها المتناثرة في المكان، فيتضاعف رصيدها الجماهيري المعلوم، بمثل هذا الذكاء الإعلامي، وبراعة، يكون تحييدها، وتجميدها، بمعنى ما، ذات يوم، وعند ضرورة مدروسة حتماً، كغيرها، إذ ثمة نهاية ما، مرتقبة، كما هو مؤكّد، في التخفيّ، أو في انحسار الصيت، حيث النجومية، كما هي شبكة الأقمار الصناعية المرتبطة بتاريخ صنع معين، تهيأً وتبرمج، وبعد حين تنشق، ولكن يبقى لأثر النجومية المسماة تاريخها، وشاكيراً فاعلة أثرها، وهذا الأثر الجسدي المتعدد المقامات، لا يمكن تجاهل مصدره، شدة حدثه التاريخية، ترددات صوته، كيفية تماوج حركة المؤخرة في المكان، وفي مخيلة الملايين، حيث الحديث عن صنعة الإمبريالية، وتحت طائلة (الخلاعة)، وما في هذا المنحى من ألقاب استهجان، يغلق على الموضوع، بعيداً عن الحركة التي تحدث في الأعماق، وشاكيراً الأفق المستحم بقضائه الرحب، رغم كل

الصخب المرافق لحركتها: غناء ورقصاً (وربما كان في ذلك افتعال ما، مقصود تماماً)، رغم كل ذلك، تظل شاكيراً نجمة، وهي نجمة أعماق، والأعماق لا تُسير بيسر، كما هو تقدير المعنيين بعلوم الأعماق دلالة، أو كما هو مؤشر النجومية الملحوظ، في سوق البورصة العالمية، إن جاز التعبير، وجماليات حركتها، هي التي تشهد على هذا الانتشار، لتكون مؤخرتها، أصدق أنباء من كل الكلام المهور بذكورية أصولية النسب، أو ذات جذور معتقداتية آباءية هنا وهناك.

وأعني بذلك:

أن وراء هذه الهيجاء الإعلامية، ما يمكن اعتباره حقيقة واقعية، لكون الصخب المحسوس، لا يمكن أن يتشكل، دون وجود الأرضية المناسبة، فالنجومية هي حقيقة مسلّم أو شبه مسلّم بها.

وأن الصيت النجمي الحسن، لشاكيراً والاسم العالمي، ويرفقة المؤخرة التي دفعت بالكثيرين إلى أن يعيشوا مشاهد حمية، رغم أنها تكون مشهداً واحداً، ولكنه الجذب النفسي، مشعل نار الرغبة، هو صيت لا يمكن الاستخفاف بوزنه النجمي، وتأثيره في المدار النفسي للملايين هؤلاء.

وأن الخصلة الفنية، مهما قلل من شأنها، تبقى نازعة عنها سمة المحلية، وإلا ما كان حديث كهذا، ولما وجدنا عشاقاً، عن بعد لها بعد معلوم بتفاصيله، وبالجملة، وفي تنافس، مثلما ثمة متماهيات معها، وهن يسلّمن أمر جسدهن لحركات كامنّة في العروق، تخيلاً، أو تصوراً مناماتياً وسواه، وهي رغبة الأنثى المكاشفة لجسدها، المستسلمة لوضع شقي عن بُعد بالمقابل.

أن يقول أحدهم، وهو يتلمس كل هذا الصيت العالمي، لا ينبغي له أن يكذب حقيقة ما يحصل، بالتشويش على حقيقته الفعلية، إذ لا يمكن أن يتم إغماض العين، وسط هذا الجمال المتدفق من جسد شاكيراً في عمومه، ومن مؤخرتها بالذات، الذي يبث صداه إلى ما وراء شبكية العين!

شعبية مؤخرة شاكير

كما قلت، فإنه من الصعب على المرء الجزم بحقيقة ما يلحظ أمامه، وتسميته، باعتباره وجهه الفعلي، ولو من باب الفضول، فكيف به، وهو منشغل بأحداث الساعة؟ وهو يجد رقاص الساعة العالمية، يتحرك، في مكان أكثر من سواه، كما هو رقاص مؤخرة شاكير، في وقعه الحركي النفسي. إن مؤخرة شاكير هي أكثر من مؤخرة رقاصة، كما تنبري شعبيتها، وتنوع محيطياً، كما لو أن عزاء ما، لا يخفي شفاعه ما، ولو من باب نسيان الرعب الحاصل، والتخفيف من حدة المعاش، أو لأن ثمة ما يتحقق في هذا المقام الجسدي المركز عليه محيطياً، ومن لدن شاكير، في ملايين السالفة، وأن تسخيفاً ملايين، هو محض تسخيف، في نشأته وكيفية تصديقه!

يمكن الحديث هنا، عن مقياس ترمومتري، جوي، وهنا، يكون المقياس ترموجسدي شاكيرى العلامة، بعلامة المؤخرة، جسد شعبي، رغم كل الهالة الإعلامية، وجعله نخبوياً، متفرداً..

وكما هو المقروء هنا وهناك، عندما تمنح الصحافة العالمية المكانة اللافتة، لأخبار النجوم، لأن ثمة من يبحثون عن النجوم، من الداخل، تخلصاً من عتبات نفسية، وما شابه، فذلك يتطلب تعرضاً لهذا التركيز، وكيف تكون حركة النجوم، ومن وراء الحركة النجومية، وأين تتوقف، حيث لا تفسر العملية، فقط، بنية تهميش ما هو رئيسي، أو جوهري، في المجتمع، لأن البحث في هذا المجال، يكشف أموراً مؤثرة، لها صلة بهذا المسمى (الجوهري): اجتماعياً وسياسياً.

كما هي أخبار نجوم السينما، أو كرة القدم، ومؤخرة شاكير، هي أكثر قدرة على الدحرجة، اليوم، وتسجيل أهداف رمزية، من أي نجم كروي، كما تظهر مؤخرتها الكروية الهادرة، فشاكير الآن هي نجمة غلاف المجلات، وكل حركة تقوم به شاكير، تستحيل خبراً مؤثراً، تتم متابعتها، والتوقف عنده، وهذا يخضع للتحليل، بأكثر من معنى، وفي أكثر من إحالة فكرية مختلفة.

وما يقرأ في الصحافة، وما يريه الكتاب، يشكل بعداً بانورامياً، عن هذا الترموميتري الجسدي الأنثوي^(٨)!

ومن الصعب بمكان، حصر كل هذا الكم الكبير من الكتابات، والتعليقات، أو إنشائيات القول، وتلك الحمل التي تشكل لسان معجب ليس إلا، أو من موقع الكراهية المعينة، وتعبيراً عن موقف معين، إنما ثمة ما يمكن التوقف عنده، ولو من باب التنويه عربياً، وصلة كل ذلك بموضوعنا.

وربما كانت الإشارة إلى الموقف المتشدد منها، من شاكير، ضرورة أولية هنا، باعتبارها خلاف كل هذه النجومية المعمولة، وهذه المعلومات التي تعرّف بها، مدافعة عن الحق، وتدعو إلى المحبة والعدالة، ونبذ الحروب وغيرها، كما أشرت، وهذا يذكرنا مباشرة، بمواقف إسلاميين، والتعريف بها، سلباً، أي على أنها تعمل لصالح جهات مغرضة، وضد الإسلام والمسلمين.

في الملف المتعلق بشاكيرا والمنشور إنترنتياً، وتحت عنوان (شاكيرا تكره المسلمين وتنفق على التصوير والخليج يركع لها)^(٩)، يمكن تلمس هذا التركيز في كيفية تضيق الخناق عليها، إذ إن كتابة المادة، هي أكثر من كونها تحليلاً، أو قراءة في حدث، ومن خلال وقائع، وبعيداً عن الذم والتحقيق، حيث تتم رؤية الكم الكبير، وبما لا يقاس، من الشباب، وخلافهم، وهم يصرّحون بإعجابهم بشاكيرا: صوتاً وحركة ومظهرًا، ولأن لها حضوراً في دول الخليج بالذات، كما في حفلتها في دبي عام (٢٠٠٧)، وأن هذا التدافع الأولوي، الحدثي، الشعائري، يقلق أولي أمر الدين المتشددين والمحافظين، أو دعاة الدين، حيث العملية لا تخفي ما وراءها، كما لو أن ذلك يتم على حساب الدين بالذات، وهو عزوف عنه، وعن ممثليه في هذا المنحى، كما لو أن ردة تحدث في الداخل، وإلحاداً ساري المفعول، لا يصرّح باسمه، وهذا يشكل رهاباً لهم، ورعباً، يتهددهم في مواقعهم، وإنما تظهر العملية، هذا الشرخ الحادث أو الجاري في المجتمع بالذات، دون الاعتراف بحقيقة وجوده، إنه أكثر من كونه خطاب المؤخرة التي يُعتم عليها، إنما هو خطاب الواجهة المستهترّ بأمرها، إذ ينظر في المؤخرة، وفق تدفق الرغبة الخارجة عن الضبط الذاتي لها، لأن اللحظة هذه، وما أطولها عمراً، وتأثيراً كذلك، تبرز قصور الإرادة الفعلية، ضعف الأداء الذاتي، في معاناة ما يجري، ودائماً في إثر المؤخرة الملحوظة أثراً، هنا وهناك.

لهذا، فإن التدقيق في المكتوب، كما في المنتقى شواهد متنوعة، وما هو معلق به، وعليه،

يظهر هذا المشهد الدعائي العالي زخماً، لجسد، يخاف على نفسه أكثر من خوفه على أي شيء آخر.

ويمكن إيراد بعض الأقوال، أو الأمثلة من هذا الملف:

— حقاً صدق من قال: إن لم تستح من الله فاصنع ما شئت. وأتذكر مقولة من قال: من أمن العقوبة أساء الأدب. فلما أمنت قنوات الفسق التي تنشر الفواحش بين المسلمين، بلا رقيب ولا عقوبة تطالها ها هي تمنع في الإباحية والانحلال إلى درجة نشر الكفر في نفوس ناشئة المسلمين وشبابهم ولا حول ولا قوة إلا بالله.

فإذا سمح بلد مسلم — يكاد ينسلخ من كل قيمنا الأصيلة — بدخول ماحنة حقيرة، تنفق من أموال سفهاء العرب، قامت قناة أطلقوها بعد غزو العراق ضمن حملة أمريكا المعلنة لكسب العقول والقلوب في المنطقة، بحملة دعائية واسعة لمدة أسبوعين من أجل إدخال من تسمى شاكير الحقيرة وأخواتها إلى بيوت ابتليت بقنوات البث المباشر.

بل وتعلن هذه القناة في الصحف المحلية والخليجية، عن حفل هذه العاهرة الأخير بلا خجل ولا استحياء، في مجتمع محافظ سلمه الله من مكر المترفين وبذخهم وطغيانهم عليهم من الله ما يستحقون.

وإلى من لا يعلم هذه الحقيرة التي تنشأت في أمريكا اللاتينية فهي شديدة التعصب وتنفق ببذخ على منظمات التبشير بل وكثيراً ما تظهر في حفلاتها الغنائية والصور التي تنشر لها ويتداولها شباب مفتون بها هداهم الله وأصلحهم.

— وإلى هؤلاء الفارغين فكرياً المنحطين المدمنين الذي لا هدف لهم في الحياة إلا اللهو والمتعة الحرام أهديهم بعضاً من كلمات أغاني هذه الفاسقة وأذكركم بوعده صلى الله عليه وسلم أن المرء يحشر مع من أحب.

— وهذه كلمات أغنية لها تذكر فيها الذهاب إلى الكنيسة يا من يطرب لأغانيها

The One Lyrics
So I find a reason to shave my legs
Each single morning
So I count on someone on Friday nights
To take me dancing and then
To church on Sundays

(الترتيلة الوحيدة)
أخيراً وجدت سبباً لأحلق ساقَيَّ
في كل صباح بذاته
لذا اعتمدت على أحدهم في ليالي الجمعة
ليأخذني إلى الرقص ثم إلى الكنيسة أيام الأحاد)
هيا ترجم لي يا من يحب الاستماع إلى شاكير؟ هيا يا عبقرى زمانك.. هيا يا مغفل.
— هل تعلم أن شاكيراً أحييت حفلاً غنائياً من أجل انفصال تيمور الشرقية عن
إندونيسيا؟

It's alright, it's alright
For our flag we die or kill
As long as we don't know
We do it just to pay their bills

(حسنٌ، حسنٌ)
من أجل رايتنا نموت، أو نقتل
لطالما أننا لا نعرف أننا نفعل ذلك فقط
لندفع فواتير الآخرين^(١٠)

هيا ترجم يا فالح على عمرك منك لها له ما تحته خط بالأحمر!! مصدوم في معشوقتك؟!

عموماً لقد ترجم نصارى تيمور كلمات الأغنية إلى فعل. تفضل يا عاشق الخنزيرة هذه الصور إلى مجموعتك.

— ولا عزاء للمخدوعين في شاكيراً التي من أغانيها واحدة بعنوان (المؤخرات لا تكذب)!!

هنيئاً لكم بشاكيرا يا أهلنا في الخليج، فهل هذا صار مكانكم بين الأمم اليوم؟! في المؤخرة وعلى المؤخرة أم تحتها؟!

٢٠ ألفاً حضروا حفل شاكيراً في دبي

أغنياء العالم اليوم قتلة مجرمون... إلخ.

بغض النظر عما ورد في هذه المختارات، حيث لا نقاش حول الموضوع، وطريقة الكتابة: بنية وتفصيلاً، صياغة لغوية، وحشد أقوال استثنائية، باعتبار المكتوب، لا يتقدم للمناقشة، وهو يعتم كثيراً على الحقيقة، في سياقها التاريخي والاجتماعي، بالمعنى الواسع للكلمة، وإنما لاستثارة المشاعر الشعبوية، ومن منطلق دعوي، اعتماداً على الذهنية الاستثنائية، لكون المذكور في المثال الأخير، وحده، يظهر، أن رقماً هو (٢٠ ألفاً)، وهم الذين حضروا حفل شاكيراً، بلغت النظر، حيث المدينة صغيرة، وهذا حشد كبير، حتى لو بولغ فيه، من باب الترويع والتجيش الدعويين، ويعني هذا أن ثمة ما يصرح بحقيقته، أكثر مما هو مرغوب فيه، أي يمكن تحقيقه بالطريقة السالفة، إذ ثمة ما يجب الاهتمام بأمره، حيث لا يمكن اعتبار كل هذا الكم الكبير الكبير، من الغوغاء والمخدوعين والخارجين عن جادة الصواب المخططة بدقة، وأنهم، بالتالي، بحاجة إلى إعادة تأهيل تربوية، ووفق مقاييس الدعاة، حيث لا أنفي أن ثمة كثيرين منهم، كانوا يتابعون حيثيات الحفل، وربما كانوا قد حضروه، وفي الطرف الآخر، يظهر تشدهم على هذه الجماهيرية، التي تعتبر في مقاييسهم، منافسة لهم، وما عليهم إلا اللجوء إلى فبركة الموضوع، وإثارة النعرات المذهبية، وباسم الاسلام، وفي الجانب الآخر، تظهر الطريقة التركيبية في منطق الداعية هنا، ومجمل الذين يعترفون بأنفسهم حريصين على الدين، أقل من أن تستحق المتابعة، لأنها تنطلق من عقلية تجريم أو تأثيم دينية، أي تكفيرية، والحل هو: الارتداع أو الاقتلاع.

وأظن أن جسد شاكيراً، وبمؤخرتها، أكثر مضاء قوة، بمعنى ما، من كل هذه التحشيدات في المشاعر، ومحاولة تأليب طرف على آخر، وفق منطق تصفوي، لأن شاكيراً، لم تفرض جسدها على الآخرين، وإنما هم الآخرون الذين يتمنون ولو رؤيتها، فكيف بلمسها، وهذا ليس منطقاً دعوياً لها، طبعاً، وإنما أتحدث هنا، عن المنطق الذي ينير ساحة حوار، عما يخص الدور الديني في المسلك النفسي والآخر العقلي، وموقع كل منهما في عالم اليوم، وكذلك مصير الدين الفعلي غداً، وفاعلية الجنسانية في مجتمعاتنا، وما هو محظور البتّ فيه، وهو يعاش جهراً هنا وهناك!

نحن إذاً إزاء مفهوم عصابي ديني، يُعمل بمقتضاه كثيراً، داخل دائرة الوصائية الدينية المثلثة، المتفردة كونياً، والمانعة عن رؤية أي شيء خارج ما هو مرسوم فيها: أحكاماً ونواهي، وهو عصاب ناجم بالدرجة الأولى تاريخياً، عن عقدة رهاب من الآخر، من المختلف، فكيف بالتحالف في المذهب، دون بذل الحد الأدنى من التفكير الواقعي، على أن أي استشارة باسم الدين، قد تؤدي إلى ارتكاب مذابح كبرى، كما هو جارٍ في أكثر من مكان، وفي دنيا المسلمين، ويعني هذا أن ذهنية الديني المتشدد، تشعل النار في صاحبها قبل سواه، والنظر في جسد شاكيراً هكذا، يعادل عشقاً ضمناً، جماعاً نفسياً، وفي دنيا المتخيل الطلق، مثلاً يقابل عصباً مستحكماً، جماعي المشهد، أثيره، لا يُسمى، وقوة مرغوبة، لا تتيسر، وما تبدى عليه الكلمات ذات الشحنة العاطفية المضادة، هو الذي يسم كثيراً ميلاً عاطفياً من هذا النوع، إنه الميل الإقصائي للآخر، كما نُوّهت، وكما تحتمّ الذهنية المعتمدة، حيث يجب على الآخر هذا، أن يكون في مقام المتصور داخلياً، وبصدد شاكيراً، لا تبدو العلاقة تنازلية، كما أتلّس في العنف الملموس في الكلمات، إنما رغبة غير متيسرة، تثلون بحاضر الجسد المرئي، إزاء وضع أرضي يقوم مختلفاً، وعلى هوى حركات المؤخرة، تلك التي من جهة، تشكل عالماً كابوسياً، أو عائقاً، يحول دون تحقيق الهدف المؤجل، أي الرباني الطابع، في احتواء الآخرين: تائبي، وفق الأصول الموضوعية هنا، ومستهلي المهمة، ومن جهة أخرى، ترتقي إلى مستوى الجسد النموذجي الكامل الدسم فتنة جسد، مؤلّته الذاتي، وبمؤخرة، وهما خصلتان، لا أظنهما يبعيدتين عما تختزنه أو تنسكن به ذاكرة الديني الموسوم.

ولهذا تتنوع العلاقة مع جسد شاكيراً، ويتحول النظر أو يتغير مساراً، إزاء المؤخرة المرصودة، بحسب مدى الثقة بالذات، وما يمكن أن يكون عليه التعويض الاعتقادي،

وفي الوقت الراهن، حيث تنزع أحياناً صورتها، تأكيداً على أن عقدة الصورة الآخذة بالألباب الذكورية قد حلت^(١١).

شاكيراً تدرك (أعني أنني هكذا أرى أنها تدرك) أن ثمة مناطق توتر في العالم، هي، ومن خلال الذين يتولون المهام الأمنية، حيث تكون الحراسة مشددة، حرصاً على سلامتها، كما هو الملحوظ في مسلكها المحيطي، ويعني هذا أن اختراق الصف الأمني البشري المتراص، ومحاولة الوصول إليها، أو إلحاق الأذى بها، يُعدّ ذلك في العرف الأصولي، درساً مأثوراً في الجهاد، ومحاربة للانحلال والفسق، وما يمكن قراءته في حفلتها التي قدّمتها في القاهرة، وحضرها ثلاثون ألف شخص، ومنهم، وفيهم أسماء نجومية بدورها، والطريقة التي ظهرت بها، والشروط التي فرضتها على المعنيتين بأمرها، والاهتمام الكبير: الشعبي والرسمي بها كما هو معلوم، وكيف تحركت هي وبحذر، من باب تأمين السلامة^(١٢)، هو أن جسد شاكيراً، خارق بفاعليته، وأنه استحلال رمزاً جماهيرياً ما، رغم أنها المعتبرة هنا: غريبة اليد واللسان كثيراً، وعن بُعد، ودون اتصال مباشر، فلا ينبغي ترك معلومة تقال، أو يروّج لها، دون الحفر فيها، وتبيان مغزاها.

إن الهياج الديني، وكنوع من الاحتجاج الشارعي، عدا وجود أشكال المضايقات المؤسساتية، والخاصة، بطبيعة أدواته، لا يشدد على أصل الداء، بقدر ما يستنفر الهمم المكبوتة أصلاً، أي استنارة القوى المغيّبة والمهدورة، والتي تشكو من الحالة المقابلة، تتضمن رغبات إلى الآخر، على الصعيد الاجتماعي والجنساني، وهي رغبات تكلف كثيراً، ويكون التصعيد بالقهر الداخلي، ومن خلال عمل الكبت المتوثب، بجعل المرغوب فيه، في رأس الصدارة من ناحية التمكن منه، والعمل على استئصال شأفته، حيث إن الأجساد التي تنتمي إلى أعراق كثيرة، وفي بدايات الإسلام، وبمقاييس مختلفة، أجساد نساء حرائر، وإماء، ومحظيات، وجوار مختلفة، كانت تملأ قصور الخلفاء والولاة والوجهاء، دون أن يكون هناك من يتصدى لهذه الظاهرة العامة، لأن الديار (ديار المسلمين، كانت عامرة، بالمعنى السيادي الخلفائي الإمبراطوري)، لأن ثمة من كان في وسعه التلذذ بأكثر من جسد، يمكن توافر شراء، أو هدية من جهة ما، ولو (أقول، ولو)، أن جل هؤلاء المتشددين، الناقمين على مسرحية العري الجسدي، أتيح لهم التمتع النسبي، لكنوا، أو صاروا أصحاب فتاوى من نوع مختلف، عما هو عليه الوضع الآن، فالحرمان الذي يؤصل المشكلة، هو الذي يستولد الموقف العنفي، ويجعل من

المعروض، كما لو أنه حقاً فجور واثم.

ليس من حدود مغلقة، أو سواتر ترابية ملغومة، إزاء أي موضوع يخض الجسد ومشتقاته: غناء ورقصاً، كما التاريخ يشهد على ذلك. ولعل أقرب مثال حي، وصارخ، وبضفي قيمة من الصدقية اللافتة، على أن مؤخرة شاكير، تلك التي لا تخطئها العين الناضرة، ليست بحرام، لأنها لا تري مؤخرتها، كما لو أنها (عورة)، بقدر ما تنظر جسدياً، وتضفي على الهواء الراكذ هذا اليقين، وهو أن في وسع مؤخرة كهذه، أن تميط اللثام عن تاريخ، لطالما اجتهد كثيراً في تلفيقه، وبلون واحد، أن تلطف المناخ، وأن ثمة من يستهدي بالله ذاته، وهو يمعن النظر في الجسد المرئي أو المتلفز، لكون الجسد الجميل، والمؤخرة الأجل، الذائبة الحركة، صنعة ربانية، وفي وسع أي كان، إذا كان في وسعه رغبة ما، أن يتلمس البراعة في خلق جسد أكثر من سواه.

أقول هذا، وأنا بصدد ظاهرة جسد آسيوي، يسمى أحياناً بقرين جسد شاكير، أو أن صاحبه هي بدورها تغني وترقص، وأن صيتها في ازدياد، وهي الآن في عمر الثانية والثلاثين، مؤكدة وضعاً حدثياً، يضطلع به الفن، فن ظهور الجسد الأنثوي، وظاهر فنتته، وتلك هي إينول الإندونيسية ذات السحر الخارق، أي (شاكير إندونيسيا)، وتسمى أيضاً (إينول دارانيسنا: أي إينول دات النهدين)، رغم تجلي ويلات معروفة في إندونيسيا، وتكون الولايات هذه مجالاً آخر، بدورها، لرؤية التجليات الكبرى: الأخرى، لانفراج وضع، يشدد عليه، ولأن إندونيسيا هي بلد إسلامي يقع في الأقاصي، وفيه تنوع أعراق ومذاهبي، فإن تشدداً، كالذي يدركه المتابع، يمنح الحدائث السالفة قيمة مضائية، ونبالة تسمية وحضور، جسدها، لم تستطع تحذيرات الأصوليين وعلى أعلى مستوى، أن تحبس، الجسد المجسّس النابذ للمقاومة الأرضية الأعراقية، وإنما، أطلق له العنان أكثر، ومن قبل من ساندوا هذا الجسد الحامل لحدائث موازية: أنثوية، وخصوصاً من لهم حضور ديني، إلى درجة الاستفادة منها، في مجال الانتخابات، وفي رعاية الحفلات الدينية، وأشير هنا، إلى شيخ معروف. وكان الشيخ مصطفى بصري (أو البصري) أول من هب للدفاع عن إينول، وانتهاز فرصة الاحتفال بأعياد رأس السنة الهجرية أوائل آذار الماضي فعرض لوحة كبيرة لإينول في أكبر مساجد العاصمة، وهي ترقص وتتمايل في أكثر ألقانها إثارة، وعنوانها «الذكر مع إينول»، وتعرض اللوحة لمجموعة من علماء الدين يتحلقون حول المغنية وهي ترقص بينهم. واعتبر الشيخ الصوفي أن الله ينتقي خيرة

العلماء من خلال اختلاجات إنبول وتمايلاتهما. وجاء رد الفعل من جانب جماعة إسلامية شبابية بالتهديد بحرق المسجد إذا لم ترفع هذه اللوحة منه، لكن الشيخ الصوفي وأنصاره لم يخشوا التهديد ولم يتراجعوا. ونعلم أن إندونيسيا هي أكبر أمة إسلامية في العالم من ناحية تعداد سكانها....! (١٣).



تبدو شاكيراً على خلفية كل صورة، الصورة الأصل، لدى الكثيرين، ممن يشعرون بأن ثمة مهاداً روحياً في الرقص، وبالطريقة التي اختارتها، والصورة (اللوحة الفنية) التي تصور امرأة ممددة على السرير، وشبه نائمة، أو غافية، وهي عارية تماماً، حيث المؤخرة شفافة بمعالها ذات الردفين الصاعدين إلى الأعلى: نهدين مخضرمين خبرة، دون حلماظ ظاهرة، إن جاز التعبير، وخصر أميل إلى النحافة والرهافة معاً، والأرضية قماشية، بلون ناري مشتعل، مثلما فضاء اللون ملتهب، وكل ذلك، يلقّم الجسد بالرغبة النارية المماثلة، وهي في الوجه الأمثل لها، ترك العنان طليقاً لخيلة فنان، لكي يربط بين اللوحة الفنية، والرغبات المجنحة التي تخترق حدود اللوحة، مثلما أنها تربط بين الكولومبية ذات الأصول الهجينة، وإنبول المركبة هجنة، لتكون ثمرة البوب هناك وهنا، هي ذاتها تلك التي برعت فيها شجرة الإبداع في التكوين الجسدي، وصداه الحركي.

ولعل القدرة الإلقائية النائرة للرقص الجسدي، وهو يتمحور كثيراً في المؤخرة، مستوطنة

العقاب، ومعقل العصيان، ومهبط الإلهام المختلف أنثوياً، وعلى مسامح الحضور البصرية، تكمن في التواصل الجسدي، في ما يعلنه جسد محارب، ويسعى، وأي سعي! إلى وأد فنتته التي لا تجارى، على أنه التقيض المباشر للجسد المؤمّم ذكورياً، على أنه يستطيع تنوير أجساد بالجملة، وكيف أنها يمكنها التتويج الطوعي ملكة، كما يقول أحدهم، وهو يصف ما يراه، وهو متقدم في العمر:

(كان الراقصون عراة الصدور والسيقان يحملون مشاعل متوهجة بالنار والراقصات في ثياب شفافة والموسيقى تصدح في تصاعد زاعق، وكان المشهد يمهد فقط لدخول ملكة الاستعراض والفيديو كليب شاكيراً. لم أتعرف على اسمها لأنني كنت أراها لأول مرة)^(١٤).

ولعل هذا التقديم، هو وجه من وجوه التعريف بحدائث الجسد، وفي مرقص، يتجاوز نطاق المسمى قاعياً، إنه الرقص الذي يستقطب كثيرين، طالما أن الجسد الذي يتقدم من الجمهور، وهو في تنوعه، وضخامته العددية، لا يمكن النظر فيه، تهميشياً في خانة اللامسمى، الجسد العورّي بامتياز، وهو الغوري بامتياز، يسميه المحسوس العياني للفكري، وإنما على أنه قد أسقط كثيراً في أيدي الذين يضيّقون واسعاً جداً جداً، وأنا، عندما أكتب بطريقة لا تخلو من تقريب ظاهري، ينصب على الجسد الذي لا يُنظر فيه من زاوية واحدة، زاوية الجنسانية الضيقة، أو العري الذي يخيف الذكور أكثر من الإناث، وهن يحاولن اكتشاف علامات مميزة في أجسادهن رويداً رويداً، حين يكنّ بمفردهن، أو إبداء حركة خاطفة، لاستطلاع خفايا الأجساد هذه، وكيف هو كبح الجماع يتم، بصورة مباشرة أو غير مباشرة (رقابة داخلية)، فإنني مجتهداً، أسعى إلى مد النظر، وتلمس مكونات سرد الجسد، في تنوع مناسطه، وكيف يكون مجالاً حياً لتقاطعات رؤى ورهانات.

ولكن، ما لا ينبغي تجاهله، هو صلابة المؤخرة المتحدية، لكل هاتيك الزوابع الذكورية التي تنقصف آبائياً من الداخل، رغم المرونة البالغة في التكوين والتلون، وهذا ما يشد الذكور، ومن فضيلة الفحول، إلى أن يكونوا نهب مخاوفهم الذاتية، ونهب فتنة الخطيئة الثانية حدائياً هنا.

ومن يتتبع أخبار هذه النجمة التي تتقدمها مؤخرتها، في مخيلة الذين يعتبرونها هكذا، من خلالها، فبوسعهم ملاحظة هذا الجذب الداخلي، وراء الورع المزعوم والمصدوم، حيث تبرز كتابات مختلفة، وتحت العنوان الأبرز (المؤخرة)، ذلك التداخل بين الحريصين على مؤخرتهم الذكورية، والمتعلقين بالمؤخرة الأنثوية المتصورة وفق أهوائهم الذكورية تلك، أي إن ثمة تاريخاً يُري هذا.

وربما أمكن العثور على أمثلة صارخة، أمثلة استشعارية، استخبارية في الصميم ضمناً، في هذا المضمار الإيروتيكي العربي الإسلامي الفضائحي، بمشهدياته المؤخراتية، كما في علاقة النائب الإسلامي الكويتي، بالفنانة المصرية الهادرة بمؤخرتها، والأثرية على قلبه: «روبي»^(١٥).

ولا يمكن أن تأتي كتابات البعض منهم، وهي توغل أكثر في الحدث الموسوم، غفلاً من الاسم، ربما لأسباب احترازية، نفسية، أو تأكيداً، على المشاهدة بالعين المجردة، لما يجري، مما يمس موضوعنا مباشرة، وحالة التقية أو التخوف، من ردود الأفعال المترتبة على كتابة الاسم، كما في حال الذي قارن (بين مؤخرة شاكير، ومقدمة ابن خلدون)، بين ابن خلدون الاسم العلم في التاريخ العربي الإسلامي، وما أورده بشأن النقاط التي تعرف بالعرب، في مجال التنافس والتصارع على الزعامة، والاهتمام بالسلطة، وترك ما عداها، وقبل ذلك، وربما لهذا السبب، كيفية إلحاق الدمار والخراب بالآخرين، حين يغزونهم في بلادهم، إبرازاً لطابع البداوة فيهم، والحصول على الغنائم المختلفة: مالأً وأولاداً ونساءً سبايا... وفي الوقت الذي يعزف المقال المكتوب بطابعه التهكمي، إلا أنه يشهر عنفه الموازي للراهن السياسي والاجتماعي العربي والإسلامي المعاش، كما لو أن المعنيين بنقده، لا يكتشفون أنفسهم إلا وهم في حتمى المؤخرات، وأن الأخيرة هي وحدها (وحدها فقط)، تجلب لهم السكينة والهدوء، وتؤكد القيمة الكبرى لها تاريخياً^(١٦).

وفي الجانب المقابل، يبدو أن البعض الآخر، وبسبب انتشار الأخبار: المصوّرة منها، والكلامية منها فقط، وعبر قنوات إعلامية عامة وخاصة، وعما يخص ما أشرنا إليه، قد تلمس في هذه النار المنتشرة في الهشيم (نار الشبق الذكوري، وهشيم الجسد الأنثوي الشاكيري)، ما يهئ قريحة كل معني، وخصوصاً الشاعر، لأن تكون في أوج تفعيلها، في التصوير والتعبير، ومن خلال تاريخ، هو ذاته، كما يظهر، أشبه بالمؤخرة التي (لا

يذاع لها سر)، إلا في صفحات خاصة، أو أدبيات خاصة، لا تُعتبر موثقة، للسبب النفسي أو الرغبي الخاص أيضاً، وأن يحاول الجمع بين المهمش، وهو في صدارة الاهتمام واقعاً، وما هو في الواجهة: الحقيقة المسوقة، وأعني بذلك هذه الموسومة ب: المؤخرة، كما في حال الشاعر العراقي المقيم في السويد نصيف الناصري، وطريقة الكتابة التي لا تخلو من عنف! إنه عنف المعاش، والمكبوت الطويل في تاريخه العراقي، وحيث استخدم كلمات، زحزحت سياق الكتابة بالذات، بسبب طابعها الميتاعنفي والشتائم، رغم أن ما كتبه يقدم تاريخاً يستحق القراءة، إن في منحاه الاجتماعي، أو الفقهي، أو الوثائقي المحلي، والمقارن، من جهة العلاقة مع المؤخرة، وموقعها الجسدي والجنساني، كما في التذكير بما ذكرته الكاتبة المصرية نوال السعداوي «وهي طيبة» في أحد كتبها، كيف أنها عالجت فتاة مصرية، وهي صغيرة، يتم إتيانها من الخلف من قبل شيخ عجوز، تزوجها بالإكراه، وأشار إلى أن كثيرين في المجتمع العربي، وفي مراكز وظيفية وتعليمية متقدمة، هم على شاكلته، وثمة من يبرر ذلك، بدعوى أن ليس من نص ديني جازم إسلامي، حرم هذا الفعل، وإثر نقاش عملي...^(١٧).

ومن بين النقاط التي يمكن التوقف عندها، هي تلك المتعلقة بمكانة المؤخرة، والوظيفة المنوطة بها، في الجانب الآخر (السري)، وكما يقول التاريخ، وكيف أن الارتباط الولهي بمؤخرة شاكير، ارتباط بتاريخ مديد من التجارب أو المعاشات، إذ إن ذلك لا يدعو أن يكون ضرباً من المبالغة الشعاعية، والتقليل من قيمة المعلومة ذات النسب المعرفي والنقدي التاريخي تماماً، ولأن ذلك يتطلب تروياً وتمحيصاً تاريخيين، لأنها ظاهرة منتشرة، وتفاوت في أمكنة مختلفة تاريخياً وعالمياً (أبسط شيء، ما يخص ظهور قوانين تشرع لممارسات اللواط، أو حتى الزواج المثلي، في دول أوروبية عديدة، وكما فُلسف الموضوع عند اليونان، وقد تعرضت لذلك، كما ذكرت سابقاً، في كتابي «المتعة المحظورة»)، إذ إن الذي يجدر التذكير به، هو أن كثيرين ممن تذهب بهم مؤخرة شاكيراً بعيداً، في استئثارهم الداخلية، يتعلق بهذا الجسد الصاعد نجومية، والقادم من وراء البحار، والذي صار أكثر إثارة، لأن ثمة مؤخرات كثيرة، مرئية هنا وهناك. أما في حال شاكير، فالنجومية، وربما ملاحظة نوع من المنافسة مع المؤخرة المتداولة، وحتى تلك اللواتي صرن يقلدن، ليصبحن «متشكرات: على وزن شاكير»، يصفين سحراً يضاعف الذكورية هنا، مثلما يذكّي هذا، طاقة الغلمنة عند اللواتي تذهب بهن مؤخراتهن ميمناً وشمالاً معها حيث المرجحة أحياناً، تكون معاشرة جنسية للآخر، معه، كما تشهد الحركة في

ذات الجسد. ولعل آخرين يسعون إلى مكاشفة ما هو جمالي، كما هو شأن الذين يهتمون بأمرها عموماً، والأمر هو أمر الجسدي، وفي عقر دارهم للحمية والمحمولة بهم، ومن قبلهم، وحركات مؤخرتها، بطريقة لافتة في أنحاء أخرى من العالم، من موقع الثراء الفني، أما التفعيل الإيروسى فأقل بالمقارنة، لا يكفون عن تنوين رغباتهم الداخلية، بمجمل الحركات الدالة بدورها، على دوران الفعل النعطي فيهم!

وفي مجمل الأحوال، فإن ما تقدّم ذكره، يتطلب دراسة موسعة، لها طابع إحصائي، وميداني، وبطرق مختلفة، بسبب حساسية الموضوع عند الكثيرين، للوصول إلى معرفة أعمق وأبعد مما هو مسمى، وربما كانت الدراسة الأنثروبولوجية مؤثرة لومت، وعبر متابعة متأنية، حيث لا تعود المؤخرة، كما لو أن شغفاً بما هو فضائحي، واستجابة لـ «شدوذ» ما، كما هو المألوف كثيراً، تعبيراً عن رغبة اللارغبة، رغبة في أن يظل الموضوع دون اسمه، ليمازس في صمت، بحرية أوفر، وهذه، كما أرى، إحدى البدايات الكبرى لسياسة الذكورية الفاعلة مقالاً ومقاماً...

شاكيراً ومؤخرتها في معبر الرهان الثقافي الحدائي مجدداً

لعل النقطة الفرعية هذه، وهي الأخيرة، في هذا الفصل، هي الأكثر سخونة، في طابعها الفكري، ليس لأن الحديث عن المؤخرة سوف يعود إلى الواجهة (وكأن الحديث منقسم على نفسه، بين الواجهة ووراءها!)، وإنما لأن الجسد يشغل الموضوع في كليته، وأن المؤخرة التي صارت بمرتبة (علم في رأسه نار)، استقطبت وضعاً أضوائياً، مثلما أثارت اهتمامات معنيين بكليانية الجسد، وما هو خفي فيه، بصورة ما، وكيف أنه يشكل عتبة مناظرة ومجاهرة، لتسمية أمور لا تسمى في محيط الجسد: اجتماعياً وتربوياً وثقافياً، أن المؤخرة استحال مستودع أسرار الجسد كثيراً، والعملية أكثر من حقيقة موجهة ومشوهة دلالياً، وإنما لأنها سلطت الضوء على جوانب حية في الجسد تاريخية وجمالية ملهمة بالمقابل، وأن رموز فكر وثقافة وأدب وفن، أصاخوا السمع المعرفي: البصري كثيراً، إلى فعاليات جسد، عاش وضعاً تهميشياً، زمناً طويلاً، هو جسد الأنثى، ورؤي فيه ما هو خافي، وجسد شاكيراً نموذج حي، باعتباره نصاً متعدد الطيات والسطوح، من جهة الثراء الدلالي، إن جاز استخدام مفاهيم فلسفية ومكانية، لكل من جيل دولوز وفليكس غواتاري، وهو نص مقروء بأهم حاستين نافذتين في التاريخ: السمع والنظر، إلى درجة

أن شاكيراً لم تعد سوى المناسبة، وهي المناسبة بحضورها طبعاً، لقول الكثير والمستلهم الجمالي والفني والأدبي والفكري، ويكون لقولٍ يستطير إشكالاً لافتاً، دوائر مائية، تتسع باطراد.

مؤخرة شاكيراً، هي الحجر المقذوف في الماء الراكد، الحجر الثقيل والقادح شرارات، من ناحية التأثير في المعجبين والمعجبات بها: جسداً، وتطايير مؤخرة، واستنارتها للملايين، عبر إعلامهم بأهمية فعل المؤخرة، بتعريفهم بمؤخراتهم ضمناً، وهم يزدحمون بها، وهي المؤخرة، التي، كما يظهر، أشعرت، مثلما سَعَّرت في الكثيرين منهم، داء الجنسية الخطأ التركيب أو التجذير، لأن الشعور هنا، هو ذاته حالة سعارية حممية المقام، إذ الإيغال في التماهي، رغبة في التقارب، في أن يكونوا إياها ويصونوها لأجلهم، هو تحوير في علامة الجنسية، هو وضع الذكورة النمذجة تحت الحساب، انحراف في المؤثر النافذ، سريان فعله، في تكرار الحركات التي تؤديها، وكأنها تنزع عنهم رافتهم الذكورية، مثلما أن اللواتي يتماهين معهن، يعيشن في دواخلهم سخونة الكلمات، شبق الإيحاءات الأكثر تخفيفاً للجسد الغض، في أن «يتلمظ» اشتياقاً إلى المتشكّل بفعل الكلمات المغناة، والحركات المؤداة، توقاً إلى التناهي الناجز في ذات الرغبة المشعة نفسياً فيهن.

إن التجاذب، وبحسب درجة القوة الرغبة اليقظة، تجسيد جنساني، وتطهير من كبت ما أو أكثر، وسعي دؤوب، إلى الانغماس في الخطيئة الأسطورية، في (الدينس) الأنثوي المقدس، فالتاريخ المدوّن في لحظة فذة منه، يُستعاد هنا، وثنائية آدم وحواء العارين في الواجهة، هي حدث قائم...

وهنا أيضاً، يُستعاد اسم إدوارد سعيد، بصحبة مولّته النجمة المصرية الراحلة تحية كاريوكا، إزاء مواطن شاكيراً ذات المؤخرة الجامحة الفالحة، كما يظهر، الكاتب العالمي النوبلي غابرييل غارسيا ماركيز، الذي منحها من الاهتمام الكثير دلاليّاً! فنحن إذاً، إزاء علمين في الفكر والأدب، إزاء موقعين ثقافيين، يتحددان ذوقياً وجماليّاً، إنما قيماً بامتياز، كما هو المثار عنهما، إلى درجة التداخل بين مفاهيم أشكال فيها المعنى على المعنى، لأن الموضوع أكثر من كونه هامشياً، وبينهما، أو معهما، أو أمامهما، جسدان، أنثويان، محط مكاشفة ومقاربة تاريخيتين.

ضمناءً، يتشكل مدار قول آخر، وهو كيفية الربط بين كل من النجمتين، حيث الأخيرة ما زالت تنامي شهرة، ونجمتي الكتابة، بمعنى مختلف، حيث الأخير، وهو ماركيز بالتأكيد، على عتبة العمر الأخيرة، وما في الربط هذا، من رؤية بانورامية لمفهوم المؤخرة كمدى معرفي... إلخ.

اعتراف أولي:

أعترف بداية، بأنني كنت أعتقد أن ما سأكتبه، من باب المقارنة، إلى جانب العلاقة الثنائية بين ماركيز ومواطنته، وكيف أصبحت كتابته مادة حية لكتابات أخرى كثيرة: عربياً، بين إدوارد سعيد وماركيز، وبنية الكتابة عندهما، هما بصدد العلاقة السالفة، أن ما سأكتبه، سيكون جديداً نوعاً ما، ولكنني، ومن خلال البحث، تبين لي أن كتاباً آخرين، سبقوني إلى ذلك، على الأقل، الكاتب الفلسطيني خيري منصور، في كتابه (ثنائية الحياة والكتابة)، وفي الوقت الذي أدركت هذا، تبدى لي أمر آخر، وهو محاولة المضي في مسار مختلف، بعيداً عن ادعاء أي تجديد، أو سبقيّة، لأنه قد تكون هناك كتابات أخرى، قد تعرضت لما سأعرض له، وقبلي تحديداً، ولا علم لي بها، وفي كل حال، فإنني في سعيي المرسوم هنا، أحاول التذكير، بطائفة من الكتابات التي عرضت لهذه الحالة، فصارت ظاهرة، وما يمكن أن يقال، في السياق، وبشكل مختلف لاحقاً.

علاقة متداخلة فنياً وكتابياً:

بصياغة أدبية أكثر، يتعرض خيري منصور، لتلك العلاقة بين ما كتبه سعيد، ذات يوم، في (تحية)، ومن موقع فكري، وهو مفكر عالمي، وما كتبه ماركيز في (شاكيلا)، وهو روائي عالمي كبير بدوره، وكل منهما بطريقته المميّزة له فنياً واعتبارياً، (فماركيز وجد نفسه منجذباً بقوة إلى ما يحف بهذه المرأة من مجال مغناطيسي، فهي توقظ في المشاهد والمستمع فضولاً ما كان له ليستيقظ لولا مرونتها وخفتها، واقتراح صورتها بصورة فرس لم تدجن. أما لدى سعيد فقد كان الرقص بحاجة إلى إعادة اعتبار منذ أن تحول إلى حرفة ليلية لا صلة لها بالتعبير عن الذات وكوامنها، لأن الجسد كله في حاجة إلى مثل هذه الإعادة للاعتبار، بعد أن زجته الرأسالية

المتوحشة وتجارة الرقيق في هذه البورصة التي يتراكم فيها اللحم على اللحم^(١٨).

طبعاً ما هو أكثر من ذلك، كما سنرى، سواء من ناحية المكانة المعتمدة لكل نجمة، أو الدائرة المكانية والنجمية التي تمثلت لها وفيها، ولكل كاتب، ونظرته إلى الموضوع، ومغزاه ضمناً. ولو أن الكاتب قوّب شاكيراً كمفهوم من دائرة أنوثية ذكورية الطابع، إزاء ماركيز، باعتبارها فرساً لم تدجّن، لأن الفرس إحالة إلى الجسم المركوب أو المرغوب، وأن المعطوب هنا، يكون الجسد الإنسي، الأنثوي، وأن صيغة «لم تدجّن» بالغة الدلالة بذكورية الرجل، ومعنى السيطرة مكانياً.

إن القراءة السعيدية، والكاتب في عمر متقدم، تأتي في سياق ثقافي وما بعد حديثي، دون نسيان واقعة المؤثر النفسي، أي ولّه المفكر بموضوعه، وكيف جاء التعبير مجسّداً لموضوع، له تاريخه الطويل (رؤيته لها وهو فتى، ثم، وبعد أكثر من ربع قرن، وهو تام النضج، ومن ثم، وهو ذائع الصيت)، أما الكتابة الماركيزية، فلا تخرج عن سياق تصوره الأدبي والثقافي العام، حيث مشهد الكتابة يتشكل أدبياً، وإن بدا التعبير فكرياً في الواجهة، لكنه موقف اعتباري وذوقي، مع فارق ملموس في العمر، فهي ما زالت في عنفوان أنوثيتها، وهو في مرحلة الكهولة.

علاقات داخل علاقة واحدة:

ثمة عديدون تعرضوا لعلاقة ماركيز مع شاكير، من ناحية إعجابه بها، وتقديمه لها، وهو يقيّمها نجمة، لها صداها المؤثر، وهو يتابع انتشار صيتها في أمكنة مختلفة، ويركز عليه بالتحليل.

ولهذا، يبدو، وبدقة أكثر، يظهر، أن هذا الاستقطاب الذي تبدّى في ما كتبه الكولومبي عن كولومبيته، لكثيرين من أهل الكلمة الأدبية خصوصاً، يفسّر من زاوية ميولية غالباً، ومن ثم من زاوية القيمة الرمزية له، عند آخرين، حيث الأدب مقروء أكثر، نظراً لسهولة المتابعة، يشهد على ثقافة مناسبة، مؤهلة للخوض في غمار موضوع كهذا، وطبيعة كتابة ماركيز، ذات الصفة الوصفية، وباعتباره روائياً خصوصاً، تسهّل هذا الانتشار، بخلاف سعيد الذي يتطلب قراءة، تحتاج قدرأ كبيراً من الوعي المكاني والتنبه لما يقول، خشية التفسير بشكل خاطئ، واللجوء بالتالي، إلى تأويل، يزيد الإشكال إشكالاً، وهو مقروء

كمنحى إعلامي ودعائي أكثر أيضاً، أي لكونه مفكراً، وله حضوره الكبير، وكيف يعبر عن موضوع، لا يفكر بتناوله بسهولة، كما هي العلاقة الواصلة بين العين الناطقة خارجاً، وما يحدث ما قبلها نفسياً، والجسد المنظور، وما يستشف عنه، في ما وراء الهيئة القوامية له، ما وراء انسيابية العري الملحوظة.

أشير هنا إلى جملة النقاط التي يشدد عليها هؤلاء الكتاب، ومن خلال مقال ماركيز:

اعتبارها مغنية، أو جسداً يجمع بين الحركة والغناء بشكل غير مسبوق.

وأنها بطريقتها سحرت القلوب، وسوف تزداد تألقاً مستقبلاً.

وأن ثمة كثيرين، لا يكفون عن متابعة أخبارها، وجديدها.

وأن الزمن القادم، سوف يكون زمنها، إثر إنجازاتها ذات النسب الجسدي المكين.

وما قاله ماركيز وهو يصف شاكيراً أن هذا النموذج الأمثل لقوة أرضية في خدمة السحر. إن أغلب المطربين يفضلون تركيز الأضواء في مواجهتهم حتى لا يواجهوا الجمهور ولكن شاكيراً اختارت العكس، وأي عكس!. لقد طلبت من فنيي الإضاءة ألا يركزوا الأضواء على وجهها، بل على الجمهور حتى تتمكن من رؤيتهم والعيش معهم أثناء الغناء، ليكون حوار غرائبي بين مؤخرة تمتد شاقولية، عمياء، صماء، محط أنظار جمّة، كما هو المتوقع، وعيون تنظر، بالكاد ترمش، لا تكف عن التهام المدى الفائض على المد الشاقولي، والكافي لرؤية كل حركة تتبعها، حيث المؤخرة تكون وضعاً التباسياً، متبصراً، وفي صمت، كما يمكن التحدث هكذا، كما تقول النظرة الخاطفة، للذاهبين بأنظارهم أفقياً، وارتعادهم جذبياً.

فمن مظهر إعجابه الشديد به^(١٩)، إلى مثمن لموقفه^(٢٠)، إلى مستغرب ومعجب^(٢١)، إلى مؤكّد لصديقية ما أفصح عنه^(٢٢)، إلى كاشف لأهمية ما عبّر عنه بصددتها^(٢٣)، إلى متهمك^(٢٤)، إلى اعتباره من واجبات المثقف^(٢٥)، إلى مقدر لكتابته، نظراً لأن المرأة وشاكيراً ضمناً تستحق ذلك^(٢٦)، وفي الحالات كافة يكون جسدها الحكم الفصل، في الحضور المتخيّل والرمزي.

هذا التنوع في الأمثلة، ليس بقصد الاستعراض، أو التذكير بالأسماء المذكورة، وإنما

كعينة لافتة، لها صداها القفوي، عينة من المعنيين بموضوعات، لها مكانتها الأدبية والاجتماعية والثقافية، وكذلك، بمسلكيات الكاتب ومتواريات الكلم بالمقابل، أو مكاشفته لأمر، ملتبسة، أو تكون متداخلة قيمياً، عند الكتاب، وخصوصاً، إذا كان الكاتب المعني محققاً شهرة، تغدو تدريجياً محل متابعة، وكل تصرف، مهما بدا بسيطاً، قابلاً للتحليل، وأن يكتب سعيد عن تحية عن هزة مؤخرتها، وإعجابه بجسدها العامر، ليس بالأمر اليسير، وأن يكتب «العجوز» المتوقد خيلاً ورؤية، صاحب (الحب في زمن الكوليرا)، أي ماركيز، عن مؤخرة مغامرة وعامرة حقيقة، ليس بالأمر الممكن تجاوزه دون نقد، كما لو أن حدثاً عادياً قد تم. إنها صنعة النجومية، والرهان المرفوع باسمها!

إن كلاً من هؤلاء، له موقعه، ولكل موقع اتجاه استقطابي، وما يصدر عن أي من هؤلاء، يسجل في خاتمة الحدث التاريخي، من خلال تأثير الموقف في الرؤوس والنفوس، وسواء كان الحديث هو عن النجومية المثلة لكل من تحية وشاكيرا، أو ما جاء على لسان كل من سعيد وماركيز، فإن هذا التلاقي: الرباعي، يعتبر حدثاً تاريخياً، يحفز على ممارسة أكثر من قراءة مكانية زمانية.

حيث كل قراءة، يتقدمها موقفها، هويتها الجنسانية، صورة مركبة للمؤخرة الفعلية والرمزية.

المؤخرة على المحك الثقافي

قال سعيد، كتب ماركيز، أو بالعكس! فإن المسطور، يبقى قيد التداول، مادة لأكثر من حوار ساخن، سخونة الملتقى المقدر بين عين ناظرة، وعين متوارية في الدفق اللحمي المغلق على جهته، نظراً للقيمة الملموسة لكل من الكاتبين، نظراً لأنهما حاولا تأميراً للجسد الأنثوي من الوضعية التهميشية له، وأن المؤخرة التي تُلَفَّظ اسماً، بنوع من التردد والخوف من تعليقات جانبية، هنا وهناك، صار في وسعها أن تري نشاطها، من خلال موهبة الحركة المنتظمة، خارج سياق بؤرة المشاهدة العريوية، أو المكاشفة الذكورية الضيقة، وبطانتها من التصورات والتخييلات التي تطعم المسلك الذكوري بمزيد من توسيع ملكية الذات، والسيطرة على المقابل.

وماركيز كما هو سعيد، مع فارق الرؤية والمادة المكتوب عنها، يوسعان دائرة الذين كتبوا عن نساء لهن حضورهن الاعتباري الجسم المعاني، كما هو معروف: كارلوس فونتييس عن ديانا، ونورمان ميلر عن مارلين مونرو، وهذا يقرب المسافة أكثر بين البعدين الأكثر أصالة وتعطيلاً في الوحدة المشتركة لهما، وهما متكاملان أساساً: الذكورة والأنوثة، وبالعكس جنسانياً!

ثمة نقاط اتفاق، ونقاط افتراق هنا، بين كل من النجمتين، وكل من العلمين الثقافيين:

بين تحية وشاكيرا يبرز الاتفاق في أن كلا منهما هي وحيدة أمها، وأن الأب متزوج من أكثر من واحدة (مثال تحية أكثر)، وأن الوضع الاجتماعي كان عادياً جداً.

ولكن لَكُمْ هي مساحة الاختلاف والخلاف كبيرة:

فما يسند تحية، هو أنها عاشت في مرحلة تاريخية، لم يكن في الإمكان الممارسة الدعائية والإعلامية، والانتقال المكاني، بمثل السهول، أو اليسر اليوم. كان ثمة ظرف تاريخي أكثر صعوبة، والتنوع في العلاقات الاجتماعية، بسبب ذلك، يتطلب جهوداً مكلفة هنا.

ولكن — بالمقابل — يظل الخلاف في المعاشة مع الذات والآخرين كبيراً تماماً:

فتحية كاريوخا: الاسم الحركي واللقب المستقدم أو المستعار من الخارج، أزاحت الاسم المعتبر في العرف المتداول «بلدياً: بدوية»، مثلما مارست إزاحة النسبة جانباً، كلياً، لتكتفي بالاسم الحركي (تحية: بدالاتها الموحية)، ولتأتي علاقاتها بناء على نشاطها الجسدي، على حركات المؤخرة اللافتة، وفي العرف الذكوري، كما هو المألوف عن مفهوم الشرق الشرقي، ولتظل قيمة الحركة، كامنة في اللحظة الاستثنائية والمثيرة، لحظة التماس مع اللحم المهور بعلامة إيروسية، وأن تحية ارتضت، كما يظهر، أن تجعل جسدها في تجلي علاماته الفارقة، طي مؤخرتها المتزعمة لها، استجابة للأصوات والتعليقات والحركات الزكية على ممارسة من هذا النوع، ليكون الفن ملحفاً بمجمل الحركات، ولتكون راقصة الشرق الأمثل، فنانة مصر بالدرجة الأولى، وقد ذاع صيتها من خلال النشاط السينمائي أكثر، مميّزة بإيحاءات الجنس المدغدغة، حيث صوتها كان

يتخلل حركاتها، مثلما أن حركاتها، في هز البطن، كانت تمثلها أفضل تمثيل.

بالنسبة لشاكيرا، يبقى الخلاف سيد الموقف، أي على أشده، في الكثير من النقاط المفصلية:

فهي تظهر في مجمل أنشطتها الفنية، وكأنها تحاول اختبار جمهورها، من خلال طريقتها في الغناء والرقص، كما وصفها ماركيز، تخرجهم من حجرتهم النفسية الضيقة، حيث المؤخرة بكاملها تستحيل عيناً بالغة الجذب والنهب الشعوريين والتفاني الحركي المرعد، وهي تتابع، كيفية الردود التي تترتب على كل جملة مغناة، وحركة متوخاة من عموم جسدها، ومؤخرتها غير مفارقة لها، لأن ثمة إحياء فنياً، وكما هو التنوع الموسيقي الفني، هو الذي يعرف بها!

شاكيرا مرتبطة باسمها، وبلدها، وقد نُوِّعت في صوته وأغانيها وحركاتها في الرقص، وفي الوقت ذاته، وصلت إلى بلدان كثيرة، وقدمت حفلاتها، ونالت جوائز، ربما، تحسدها عليها في ذلك، كبرى الفنانات، وهي تتألق، في عمر، يسمح لها لاحقاً أكثر، بالمزيد من نيل الشهرة والرقى في المكانة، وحاولت أن تبقى على علاقة، بأهم مراكز التوتّر في العالم، عبر الدعوة إلى ضرورة وقف العنف، لأن الصوت الذي يمثلها، يمارس نفوذه الكبير في الآخرين، كما هو معروف، وقدمت لتكون ممثلة فن في أكثر من مكان، وليس حضورها في كأس العالم في برلين، عام ٢٠٠٦، إلا تعبيراً لافتاً على مدى نفاذ فعل الفن، وهي بالذات في هذا المجال، لتقدم افتتاحية كأس العالم، بأغنيته ذات الصيت، عكس ما رَوِّج عنها، هنا وهناك، وأعني بذلك مجدداً (المؤخرات لا تكذب)، ذات الصلة باللعب، وأي لعب ثنائي، بين مؤخرة غابة، وعيون والهة، وليس بالجنس، كما توهم، أو حاول من يريدون اعتماد التوهم، إيهام الآخرين، على أنها «تتاجر» بمؤخرتها، ولم تبخل بمساعداتها في معالجة مشاكل كثيرة، وبالتعاون مع آخرين، وخصوصاً ماركيز... إلخ.

وخشية من أن يتحول هذا الاستطراء إلى نوع من الدعاية لشاكيرا، فإنني سأتوقف هنا، لأحاول نزع فتيل الفتنة المقحمة في موضوعها، وتحييدها جسدياً، بالمعنى السلبي، وكما هو المذاع عنها، دون التأكيد مما هو مستحدّث في عالم اليوم، وخصوصاً في العالمين:

العربي والإسلامي، فأن تكون مع شاكير، وفي ما أثير باسمها، وعبر جسدها، وانطلاقاً من المؤخرة المشعة مؤثرات، لا يعني البتة أن تكون في الظل الإيهامي لجسد إيهامي، وفي وضع إيهامي، إذ إن تركيزي على المخالف في جسد شاكير، ومؤخرتها في المقدمة، هو هذا الصدام الجسدي، الذي تنقصده شاكير، بوعي فني، أي صدمة الجسد الأنثوي الكهربائية الطابع، لمن يستشعرون أنهم في واقع أمرهم «مجلطون»، وفي غرفة الواقع: العناية المشددة، وهم يصيرون بأم أعينهم، هذا الإشعاع الجسدي، واستقطاباته الحقيقية، وهو صدام ثقافة من نوع مختلف، ليس في وسع ديك الجن، أن يعيد قتل حبيبته، ويحرق جسدها، لئلا تكون لغيره، ربما لأن مؤخرته ألهمت فيه الخيال، وضيق عليه نطاق الخيلة في التصرف، ليس في وسع الذين يسندون رواية نظر، وهداية طريق، إلى العلامة الفارقة المشدّد عليها فيهم: الذكورة ممزوجة بالفحولة، وأن ثمة حدّات جسد، قد تهبز وجدانات الكثيرين، بذات النطاق المهّمّش قيمة: المؤخرة، وهي صدمة للوعي الذكوري الزمن، إذ يلحظ أنه لم يعد في مستطاع المعتبر ولي الأمر المشيخي، شدّ اللجام إلى الخلف، وأن تصورات مستجدة، في عالم اليوم، تتطلب تغيير أسس التفكير، كما هي المفردات، مثلما أن كائنات تنقرض، وهي بدورها تتطلب تجاوزاً لها، على الأقل، والنظر برؤية أكثر صفاء نظر للجسد، وهنا يكمن جوهر الموضوع: المشكل، من ناحية النظر فيه، في ضوء التغيرات، حيث الجسد النبوذ، الجسد المعتم عليه، إلا في الغرف الحمراء، والجسد المحجّب والمحتجب بالإكراه، وغير المقبول ظهوره في الضوء، غير المقبولة شهادته تماماً، ها هو يطرح نفسه، يكسر القاعدة تلك التي يقوم عليها التفريق العنصري جنسانياً، بين الولادة الرحمية للذكر والأنثى، كما هو التفريق قيمياً، من ناحية طريقة التعامل والتعزيز، ليكون حضوره، بقدر استطاعته، وليس بقدر ما هو ممثّل فيه خارج رغبته الأنثوية، وإرادته الجسدية، فالتغيرات تفتح باب التجلي الحدائثي المعلن باسمه واسماً، وأن تكون شاكيراً، أو أي امرأة أخرى، قادرة على إبراز مواهبها، بالطريقة هذه، تكون الكناية عنها جائزة، لا بل من الضرورات الرئيسة، وما تمكنت من إنجازها يحيل علامة التجنيس في الخلف، ولكنه المقدام، على أثر السجال اللحمي الاستعرائي في الفضاء التخيلي، إلى مجموعة العلامات الأخرى، المتجمهرة في خطاب الذكورة السلفي، بمعنى أنه لم يعد مجدياً، قابلاً لأن يكون خطاب تصريف قيمياً في المجتمع.

في الجانب الآخر:

كان في وسع إدوارد سعيد، أن يؤكد سعادته، إلى جانب تحية، أن يرد على تحيتها

بأحسن منها، باعتبارها منتهته إلى الوجه الآخر من الطباق الجسدي، وهو فتي، وهي تشتعل أنوثة، أن يعلنها معبراً لقول الكثير، مما أشير إليه سابقاً، مديحاً من كاتب مفكر، هو بمثابة تقليد وسام رمزي، كما تأكد هذا أكثر، في مجموعة الردود المختلفة، والمتفاوتة بين مجتذ في الغالب، ومستغرب أقل، وإن كان آخرون رأوا في ما ذهب إليه ذهاباً لريح حصافته وتأنيه في إبداء الموقف من موضوع دقيق عميق الغور، كالذي تعرض له تحليلاً وتأويلاً وتقریظاً، أنه تمايل مع الجسد الكاريوكي، أكثر مما يستحق، من خلال الملف التاريخي: العملي، وسجله النظري الذي يخصه، كما رأينا في مثال، تمت الإشارة إليه أكثر من مرة، ليكون الجسد الكاريوكي جسداً مفهوماً بدوره عربياً.

لكن في حال ماركيز، ومن خلال المقتطفات المأخوذة عن مقاله الميثوث في كتابه (غريق في أرض صلبة)، والمترجم إلى العربية، حيث ماركيز مهتمٌ بأمره كثيراً عربياً، كما هو عالمياً كثيراً بالمقابل، وقبل كل شيء، يبدو جسد شاكير، ربما في بعض الأحيان، معروضاً للنظر في أبعاده، بموازين أخرى، أن ما كتبه ماركيز، وما أفصح عنه ودأ مواطنياً (كونها مواظنته)، وتقديراً كبيراً لاسمها العملي، في مواقف مختلفة، يظل في حدود معينة، ربما دون الحدود التي بلغتها شاكيراً بجسدها الكفاحي على طريقتها: حركة جسد إيمائية منتشرة في فضاء المكان، وتردد صدى صوت، يلتقط في أرجاء المكان، لأن شاكيراً تحولت إلى أكثر من نجمة، ويمكن التعرض لها في حدود أوسع مما تقدم، وبما لا يقارن، ولتغدو مجموعة التعليقات التي سعت إلى النيل منه، ليس لأنه خرج عن جادة الصواب المؤطرة، في مضمار الأصولية الذكورية العلامة، وإنما تبدى الصوت الذكوري، كما هو في الحسبان الذكوري الجمعي المتشدد، والمدشن، لتصوير مستجد، في عالم حداثه اليوم، إذ لا يعود دور الناظر كامناً في متابعة المؤخرة الموسومة، إطرأ لذكورة تُستثار شبقاً، وتنتظر مواعدة سريعة، لتفريغ شحنة الفحولة المحمولة، وإعادة العمل بموجبه، وهنا يكون الجسد الأنثوي، وبدءاً من المؤخرة، معزة الذكورة، يكون المتلقي، فراغها، ومنتظر المزيد، وإنما في الإحاطة بالمؤخرة تلك على أنها محط جمال طبيعي، وواجهة فن جسدي.

ماركيز، يختلف عن سعيد، في أنه كان مرافقاً لشاكيراً، وربما هو متبنيها الذاتي كمشروع، من خلال اهتمامه بها، قريباً منها، معنياً بأمرها، نظراً لتنامي حضورها الفني عالمياً، كما هي حقيقة رغبتها، تلك التي لا تتوقف عند طيات المؤخرة، واستباعاتها

الشبقية السيئة الصيت دلالية^(٢٧).

يتحدث ماركيز عن شاكير، كما لو أنه يعيد صياغتها في عمل روائي، من نمط (مائة عام من العزلة)، بصورة خاصة، ويسعى إلى إطلاقها في الفضاء المفتوح لنصه، ولكنها ليست شخصية متخيلة، مثلما أن الواقع المرئي يعبر حدود القسطاس، وإنما كلاهما كائن حي، وينظر الآخر بود، وأن ماركيز الذي سبق شاكير، إلى الحياة، قبل ولادتها بنصف قرن تقريباً (هو من مواليد ١٩٢٨)، وأنه عندما نال جائزة نوبل (١٠ كانون الأول ١٩٨٢)، كانت هي في الخامسة من عمرها، وهو الآن على مشارف الثمانين، يتلمس فيها، ربما الكثير مما كان يحلم به، وربما — أيضاً — لأن شعوراً بالمكان، كاتنماء، يعزز فيه وقدة روح من نوع خاص، على أن الجسد الأنثوي، جدير بالتأمل، وقادر على خلق المفاجآت، وأنه ربما كان في وسعه، ومن خلال الطاقة المذخرة، فتح طريق واسع إلى العالمية، وما حققته شاكير(ه)، كان عالمياً بما لا يقاس، ليكون المرئي في ظاهر الجسد، واجهة أخرى لما في الداخل، خلاف ما هو متصور تقليداً عن حركات تشاهد هنا وهناك، وكون مؤخرتها هي الكاميرا الخفية، إن جاز الوصف، لتكبير صور الذين يتغامزون، ويتلمظون، وهم يتابعون الكتلة اللحمية دون الإيقاع المنتظم فيها، وأن الذين يسعون إلى أن يكونوا شاكيراوين (في مستوى رغبتها، بصورة ما)، وكما هن اللواتي يسعين إلى التماهي بالحركة واللباس ومحاولة الأداء الصوتي... إلخ، كل ذلك يشهد على العالمية التي تُستشرف من على عتبة مؤخرتها الحلقة في الفضاء، حدثية، بنفاذ فعلها الإنساني الحكيم، وليس الرجيم^(٢٨).

في الحالتين، وعلى مستوى المتابعة المتأنية، يظهر الجسد المرئي، في واجهة الكتابة، كتابةً تصويرية، مع فارق في التقويم، حيث الكتابة هذه، تتحرك عند صاحب (الثقافة والإمبريالية)، في منحى الرغبة الخاضعة للتحليل الثقافي، دون إمكانية، حجب أنا الرغبة الذاتية هذه، ولو بمنهجية المفكر العالي الحدائنة، بينما تمارس عند صاحب (خریف البطريك)، تعرية لتعريه، بقصد إظهار ما وراء العري الغاوي لملايينه، العري الحصيف، كما لو أن الجسد هو البدعة القصوى لرواية الحدث عالمياً، كما هي حدود المنظور، وتجلي المؤخرة العاصفة في الوسط.

في ضوء كل الاعتبارات، وسواها، يستحق ماركيز بدوره مديحاً موازياً، على فداة

مؤخرة قلمه، حيث بؤرة التحرك تستشرف عالماً، لا يمكن التواصل مع مستجداته، مع البقاء (خلفاً)، وإنما التقدم، ومكاشفة الجسد المنظور، جسد شاكيراً، ومؤخرة الجسد المعلوم «المهضوم»، كما لو أن حدثاً بانورامي الصفات، كبيرها، يتطلب الشطب على الذكورة التي تتحكم بنفوس الكثيرين ورؤوسهم، في المجتمع العربي والإسلامي، وما هو أبعد منه، بنسب مؤكدة بتفاوتها القيمي.

إن ماركيز لم يتدع شيئاً من عنده، بقدر ما أنه قارب حقيقة ما، موقفة تاريخياً كثيراً، وأن الحقيقة هذه، توسعت حدودها، لأن ثمة قوة مكنتها من ذلك، قوة ذاتية، دون نسيان الظروف المحيطة، هي الطاقة الإبداعية لشاكيراً، وطريقة الاستجابة الكرنفالية، الشعائرية الطابع، للذين يحتفون، مثلما يهتمون بأمرها، رغم أن أجساداً كثيرة، موجودة، مثل جسدها، ومؤخرات، لا بد أنها تبرز مؤخرتها، ولكن شاكيراً الموحدة بين كل من جسدها ومؤخرتها، باعتبار المؤخرة فرعاً من أصل هو الجسد، وأثبتت أنها أصل مميز جنسانياً، له فروعه في الإبداع، وليس فرعاً من أصل هو ذكورة الرجل المألوفة، وربما لهذا السبب، كان تعرضي لشاكيراً ككيان مختلف، وسعيي كان في مكاشفة ما تراءى لي أنه جذير بالقول، أو على الأقل، جذير في أن يسمى، وكما رأيت^(٢٩).

لهذا، أخيراً وليس آخراً، أقول: من ليس مسكوناً بخطيئة هبة جسد أنثوي واحد، على الأقل، وفتنة مؤخرته الفنية، فليرم جسد شاكيراً، وفي مؤخرتها تماماً تماماً، بحجر، إن استطاع إلى ذلك سبيلاً!

الهوامش

- (١) هذه المقدمة المتعلقة بسيرة ذاتية مختصرة جداً، حول شاكير، استقيتها من مواقع إنترنت مختلفة، وهي في سياقها العام، تعطي لمحة مفهومة محفزة، عما يمكن البحث فيه، وتناول شخصيتها وفي أكثر من سياق نفسي، تاريخي، اجتماعي، نسبي، فني، وفي أكثر من وسط ثقافي، وأدبي، لكونها تشكل خلفية متحركة لها هنا، إنما الخلفية المستعرة لما وراء الأعين «اللاحمة».
 - (٢) ويلسون، جيلين: في مصدره المذكور، ص ٥٨.
 - (٣) انظر حول ذلك، ما كتبه علي الشوك، في: أسرار الموسيقى، دار المدى، دمشق، ط١، ٢٠٠٣، ص ٢٦٧ - ٢٨٦.
 - (٤) انظر: جين ويلسون، في مصدره السالف الذكر، ص ٥٧.
 - (٥) انظر مقال سوزان براوتميلر: التصوير الإباحي، في الكتاب الجماعي (النوع «الذكر والأنثى بين التميز والاختلاف»: مقالات مختارة)، ترجمة: محمد قدري عمارة، مراجعة: إلهامي جلال عمارة، تقديم: هالة كمال، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٥، ص ٤٢٨.
 - (٦) الجدولان، وما يتعلق بمعلومات أخرى، لها صلة بوضع شاكير الفني عالمياً، مأخوذان عن مواقع إنترنتية عديدة ومن الموقع الحامل لاسمها، وكذلك الموسوعة الحرة المشيرة إليها.
 - (٧) للمزيد، ينظر حول ذلك، لايتخترت: الموسيقى والحضارة، ترجمة: أحمد حمدي محمود، مراجعة: حسين فوزي، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة، ١٩٦٤، ص ٢٤.
 - (٨) كما ذكرت، وفي أكثر من تنويه، فإن محاولة توثيق كل معلومة سوف تجعل الموضوع أشبه بـ (دليل أرقام الهواتف)، إذ يكفي أن يسجل المهتم أي معلومة، وبجانبها اسم شاكير، في مستطيل البحث الإنترنتي (مؤخرة شاكير، حركة شاكير، لباس شاكير، شعر شاكير، صوت شاكير، رقص شاكير، صور شاكير، خلاقات شاكير، حب شاكير، مخاوف شاكير.... إلخ)، حتى يجد نفسه، إزاء كم وافر من الإحالات المرجعية، كما هو الفاعل الجتي استجابة، سواء ما كان منها منشوراً في جرائد ومجلات، ومن ثم تحت أرشفته، وتحديد في الموقع الإلكتروني، أو ما تم العمل بموجبه إلكترونياً (في الموقع منه) مباشرة، ولهذا، فأن لا أحيل إلى أي معلومة توثيقاً، إلا لضرورة، أو مكانة تاريخية.
 - (٩) انظر ملف (شاكير تكرة المسلمين...)، في موقع (com.wordpress) الإلكتروني، بتاريخ ٢٤ - ٢٠٠٧.
 - (١٠) المنجد بالذكر، أن ترجمة المقاطع المختارة من الأغاني المذكورة، قد تمت من قبل الصديق الدكتور أنطوان أبرط.
- وبصد المترجم، وخصوصاً ما هو مستثار في الصياغات ذات الإيحاء الجنسي، وأشد على أغنية (المؤخرات لا تكذب)، اعتبر أن الملموس فيها، متجاوز لكل المشاعر الاصطفائية الموجهة، وتلك التي تعتمد واجهة تهييبية، استهدافية، لا أظن أن حقيقتها الفعلية هكذا، لأن التنويه بأهمية المؤخرة، بمثابة (إمالة اللثام عن أعين العوام)، بمثابة التمعين في الواقع الفعلي، لأن الحركة التي تتقدم بها هذه الأغنية بالذات، لا تمارس خدشاً للحياء التاريخي الموجه، وإنما تسمي المعاش الانفعالي، مثلما تمد البساط الحسي، ليكون الجسد في عموه متنفس المعنى.

وربما كان التشدد في الموقف منها، هو التعبير الأكثر شمولية، عما هو غير معهود، والأكثر تعرية للذكورة، تلك التي تعودت أن تكون الباذئة، والمسمية، وليس أن تكون المرأة متصرفة، وكأنها المتقدمة، اللاعبة دور الصياد، تقوم بالحركة، والذكر، يكون الطريدة.

هنا أتذكر ما كتبه الشاعرة جويس منصور «١٩٢٨ - ١٩٨٦»، في نصوصها الشعرية، وهي تتحدث عن عموم جسدها، تُغرّي مشاعرها، ولا تخفي ما هو عليه وضعها الجسدي، وحتى مؤخرتها ضمناً، لكونها تعيش كامل شهرتها المشروعة، كما في هذه الكلمات:

ليستفرك نهدي.

هكذا أريدك:

غاضباً.

أريد أن أرى عينيك تتخفّران

ووجنتيك تتجوّفان حتى البياض.

أريد رعشاتك:

فانفجرو بين فخذَيّ

ولتُسجّب رغباتي على الأرض الحصبة لجسدك الداعر.

° ° °

دعني أُحبّك.

أعشق طعم دمك الثخين

طويلاً أحفظه في فمي البلا أسنان

كي يحرق وجهه حلقي.

أعشق غرقك.

أعشق ملازمة إبطيك الراشحتين غبطةً.

دعني أُحبّك

دعني ألعق عينيك المغمضتين

دعني أفقأهما بلساني المسنّن

وأملأ محجريهما بلعابي الظافر.

دعني أعميك.

(انظر ترجمة مختارات من شعرها، لجمانة حداد، في ملحق صحيفة (النهار) اللبنانية الثقافية، بتاريخ ١٣ حزيران، ٢٠٠٤).

إن رؤية الوجه الداخلي لجويس لا تختلف عن حركية الوجه الداخلي لشاكيرا، وكل امرأة تجهر بمشاعرها، بالطريقة الموسومة، بقدر ما أن ثمة معايشة لذات الشعور المختلف، لمغازلة مغابرة، ولبادرة تشبدي جنسانية الطابع، إنما ذات فورة أنثوية، تصدم الوعي الذكوري المخوف مما يحدث خلاف المعهود، وهي مبادرة الأنثى التي تسلس القيادة من جهتها، أي تضع مؤخرة الرجل نفسه تحت مجهر نقد رمزي، أو على الأقل تتقاسم الدور في الحركة، معه، تتجاوزاً لفهم القطبية الواحدة للجنسانية.

(١١) أشير هنا، إلى مقال محمود شقير: صورة شاكيرا، موقع (مدونات مكتوب) الإلكتروني، بتاريخ ٢ أيلول، ٢٠٠٧، وذلك تعبيراً عن موقف اعتقادي، وربما طهراني أيضاً للآخر!

(١٢) أشير هنا إلى مقال رجب المرشدي: شاكيراً بالحجاب وبدلة الرقص، والمنشور انترنتياً بتاريخ ٢ أيلول، ٢٠٠٧، وفي موقع (هاني أون لاين).

(١٣) انظر حول ذلك، وللمزيد مقال فرج جبر: إنبول صحوة النار في جاكارتا «ذات النهدين، مؤخرتها مثيره، وصوتها نبع النعمة»، في صحيفة النهار اللبنانية، ٢٠٠٣/٩/٢٨، وانظر المقال ذاته أيضاً، في موقع (الإمبراطور الإلكتروني، والذي يشرف عليه الشاعر العراقي أسعد الجبوري.

(١٤) انظر محمد الراوي: شاكيراً ملكة الاستعراض والفيديو كليب، مقال مستل من الإنترنت، انظر موقعه الإلكتروني.

(١٥) يمكن الإشارة إلى ما كتبه الشربيني عاشور، وتحت عنوان لاقت، هو «مؤخرة روبي وحنجورية الصوت الإسلامي»، وفي الموقع الإلكتروني (الحوار المتحدن)، وتاريخ ٢٠٠٥/١٠/٧، وتلك الحدة الكاشفة لما وراء العلاقة هذه، وموقع المؤخرة في الخطاب الإسلامي المتخّم بهاجس الجنسانية، ولطرافة المقال، أورد قرابة نصفه لدلالته:

(يبدو أن النائب الإسلامي الكويتي الذي مس بلسانه مؤخرة الفنانة الشابة روبي (غاوي) نكت جنسية، فالتعبير الذي استخدمه حضرة النائب الهمام لتوصيف الشهرة الفنية والنجاح الجماهيري الذي حصده روبي - مهما كان خلفاً واختلافنا عليه - وهو أن مؤخرتها هي التي دفعته للأمام هذا التعبير في الأصل عبارة عن نكتة جنسية تداولتها أجهزة الموبايل في عالمنا العربي السعيد منذ ثلاثة أعوام وقد حظيت شخصياً بشرف استقباله على الموبايل الخاص بي، ولكنه كان عن المغنية الشهيرة شاكيراً إذ تقول النكتة: (نظرة شاكيراً: إذا أردت أن تكون في المقدمة فعليك الاهتمام بالمؤخرة!)).

المغالطة في توصيف النائب تأتي من أن روبي حصدت شهرتها من خلال مؤخرتها فالصحيح أنها حصدت شهرتها منذ أغنياتها الأولى التي ظهرت فيها (ببذلة) رقص. وعندها تار خلق الله الطيبون على الرغم من أن (بذل) الرقص تملأ الشاشات العربية من المحيط إلى الخليج، من قبل أن تخلق روبي نفسها. أي إن روبي لم تخرعها ولم تبدأ بها وإذا احتج البعض بأنها أول من غنى ببذلة رقص ومن ثم وجبت عليها الفضيحة والشهير والتفي من الأرض، فإن معلوماته خاطئة؛ لأن غيرها كثيرات سبقنها إلى الغناء ببذلات الرقص مثل لبلبة والطفلة المعجزة فيروز ونيللي ونادية الجندي وأخريات..

روبي لم تخرع شيئاً جديداً ولكن الجديد هو هذه الموضة التي ابتلينا بها وهي التفرغ الكامل لبعض الإسلاميين لمتابعة شؤون المؤخرات والمقدمات والذي منه، ذوداً عن حياض الأوطان، وشرف بنات العائلات الذي هو مثل عود الكبريت، وحفاظاً على فتیان القبائل من الانحراف الذي أسس له الإسلاميون أنفسهم بتكفير المفكرين والأدباء والشعراء وتحريم الفنون الجميلة، والانتماءات السياسية الخزبية، والعقائدية الفكرية حتى تحول الشباب إلى فلول من الخواء والفراغ السياسي والفكري، ومن ثم كانوا لقمة سائغة في فم التسطيع والجهل والتنقل ما بين مؤخرة روبي وتأوهات هيفاء وهبي وسيقان ماريا.

إن روبي بمؤخرتها وهيفاء وهبي بتأوهاتهما وماريا بسيقانها ما هن إلا انعكاس للمناخ الذي يسود فيه أمثال هذا النائب الإسلامي بتصريحاتهم الدعائية الجوفاء، إنهن الوجه الآخر لعملة العرب الراكدة منذ فتح الله عليهم وأخرج من بينهم مثل هؤلاء الناشطين باسم الإسلام ممن يجيدون رؤية السطح والتعامل مع المشكلات بأسلوب (حنجوري) ظاهري بروجاندي ومنذ أن فتح الله على العرب وأخرج من بينهم رجال أعمال أشاوس يتنافسون فقط في افتتاح فضائيات للدعارة الفنية وامتلاك الفنادق والمنشآت

السياحية والصرف على المختئين من المغنين والعاهرات من المغنيات والمذيعات دون الصرف على الصناعات الوطنية الخفيفة والثقيلة والمعاهد العلمية والمختبرات البحثية التي تهين مجتمعاتهم مكاناً لانقاً تحت شمس الحضارة والتقدم بدلاً من عرض مؤخراتها في ظلام التخلف والجهل).

والموضوع الذي يؤتى من بابه هنا، كما يقال، لا يترشح عما هو سياسي قيد أنملة، وإن كان المفردة السياسة، تدرجات في المفهوم والمعاني الحافة، وهذا ما يمكن تلمسه في العلاقة بين طرفين لا يمكنهما التباعد عن بعضهما بعضاً، من ناحية التأثير والتأثر، ولو أن أحدهما يكون استهلاكياً، والآخر منتجاً، ولكن بأي معنى؟ إن الجسد الأنثوي، لا يني يقدم، أو يوفر أطباق اللذة، توفير المجال الأنسب لاستثارة الرغبة في حضارة الذكر المسننة، بقاء الاتصال مستمراً، ليكون المقابل المادي، والتفريط الذكري للمقدم الجسدي: الأنثوي، حيث الاستمناة التخلي، صامت، معتم عليه، ولكن النظر شاهد عيان، من خلال الحركة، والجسد الأنثوي، وكما تطفح المؤخرة بالحركة النشأمة، يكون المنتج المعطى، المقدم، والجسد بحضال فنته، ما دامت نضارته باقية.

وما بين مؤخرة المطربة المصرية والنائب الكويتي، تنبلج مفارقات كثيرة، حيث الجسد الأنثوي الفضائي الموسوم، يتحرك، ويمارس تأثيره، والجسد الذكري، كما هي حجته، في ادعائه أن الآخر لا يتوقف عن اختراق مجاله (الجوي)، إن اعتبرناه مهذّباً من قبله، والذكورة فالحة في تسويق صنوف مكربها، وتسمية عوالمها، دون مراجعة متأنية، لرد فعل الآخر، لأن الفضائية ذاتها صنعة ذكورية عربياً، والفيديو كليب، بدورها، استعراض مؤتم ذكورياً وللذكورة.

وجملة الترددات والمناوشات التي حدثت على أكثر من جبهة حسية وصامتة، وبينية، بين ما تمثله روبي، وما يمثله النائب الكويتي، تنفتح على تاريخ من العلاقات، لتكون الجنسية موضوعاً متلوناً، مشبعاً بما هو سياسي وعقائدي هنا وهناك، ولعل ذلك المقال الذي ورد في صحيفة القدس العربي، والمنشور انترنتياً (موقع منتديات ميدوزا الإلكترونية)، يري مدى حضور الجسد، أعني المؤخرة المتعددة الأدوار، وما وراء كشف السواة، فتكون متجاوزة للحمية روبي، وللحفاة النائب المذكور، أو مؤخرته المقيّة، وإذا كان في إيراد كامل المقال، ما يؤثر سلباً في سير الموضوع بالذات، فإني أرى، أن ثمة ما يمكن التعرف إليه، من خلال قراءته، وهو أنه يقدم تشخيصاً لظاهرة حركية ناطقة دلالة، لا يعود الداخلي، ممكناً التستر عليه، لأن ثمة أكثر من إحالة مرجعية، بحيث لا تعود مؤخرة روبي، بأغانيها، هي بيت القصيد، ولا مؤخرة النائب، هي المطلوبة للنظر في أمر صاحبها، وما وراء تعليقه على المقابل، وإنما يعود الجسد، بمفهومه العربي - الإسلامي، التاريخي، المجتمعي، وفي صور مختلفة، مثار نقاش وتنازع قيمي، والهاجس الرئيس المحرك للمقال الغفل عن الاسم، هو سياسي، وذو منزع قوموي، كما هو اتجاه الصحيفة العربية التي تصدر في لندن، أي إن ثمة استهلاكاً جسدياً جمعي المقام، كثيراً، ومن أعلى المؤخرة الثقيلة (العجيزة الضخمة)، يعرف بحقيقته التهافتة بأكثر من معنى:

(حسناً إنها مؤخرة روبي. لا يمكن الالتفاف على أن هذا هو عنوان الجدل الساخن جداً الدائر حالياً على مواقع بعض القنوات الفضائية، الذي أشعله تعليق من النائب الكويتي الإسلامي عواد برد العنزي، قال فيه إن مؤخرة روبي قد دفعتها إلى الامام، وردت عليه المغنية المصرية بدبلوماسية افتقدها تعليقه قائلة: لا اعرف ما الذي يجعل برلماناً من المفترض ان ينشغل بهوم الناس وقضاياهم مهماً بمؤخرتي؟ وما الذي أدره ان مؤخرتي دفعت بي إلى الامام؟ هذا كلام أفضل ألا أتحدث به وأراه غير لائق لا بي ولا بالبرلمان الكويتي المحترم).

وقالت تقارير إن النائب الكويتي المحترم - كما قالت روبي - كان يعترض على عزم المغنية المصرية إحياء حفل في الكويت، وكذلك على اذاعة فيديو كليبات خليعة في شهر رمضان المبارك. ولكن ما علاقة كل هذا بـ مؤخرة روبي - ولا مؤاخذه - على الطريقة المصرية.

وإذا كنت تعتقد أن هذا السؤال غير مهم، فعليك أن تراجع نفسك، إذ قام العشرات من الشباب العرب بالتعليق علي الموضوع في مواقع قناة العربية السعودية، على سبيل المثال، فيقول عبد الكريم عمر من الكويت إن عواد يمثل نفسه ولا يمثل البرلمان الكويتي الديمقراطي الموقر، وكان عليه أن يختار مفرداته.

ويتساءل عرباوي قائلاً إذا كانت مؤخرة روبي قد دفعته إلى الأمام، فلماذا لا يستعين بها البرلمان الكويتي لدفع الكويت والأمة العربية للأمام؟.

أما السيد أبو عبود من السعودية فيسخر من النائب الكويتي، معتبراً أنه يرى في مؤخرة روبي تعويضاً عن (...) التي غزاها الأمريكان في طريقهم للعراق (...).

ولكن هل توجد عنصرية في الهجوم الكويتي علي روبي؟

لماذا لم يتحدث النائب المحترم عن نانسي عجرم التي زارت الكويت وتسلمت جائزة من الشيخ صباح الأحمد، رئيس الوزراء شخصياً، يتساءل أحدهم. أم أن البرلمان الكويتي تمكن من حل كل مشكلات الكويت ولم يبق إلا مؤخرة روبي؟ ربما. ولكن على مهلكم شوية لقد دقت في كلام النائب الكويتي المحترم بالتركيز طويلاً في فيديو كليب حديث لروبي، ووجدته محقاً والده. فحفظكم الله لخير النصيحة التي تنم عن خبرة ودقة الملاحظة يقول المشاهد مسلم الذي يبدو أنه يعرف الآن كيف تكون مشاهدة الأغاني.

ولكن هل يمكن أن يكون النائب إسلامياً ومحقاً في الاشارة بمؤخرة إحدى المغنيات في الوقت نفسه؟ بالطبع لا، هكذا يرى ذلك المشاهد السعودي (أيضاً) الذي دعا النائب إلى أن يخجل من نفسه، بل ومن الذهاب إلى المسجد. ولم تنج روبي من الانتقادات، إذ اعتبر البعض أنها تسيء لسمعة مصر، وطالبها بأن تتحشم في ملابسها. وإن كان آخرون وجهوا اللوم إلى المنتجين في زمن التدهور والروتانا الذين يدفعون بالهبل أي مبالغ طائلة للمغنين ما يدفعهم إلى الظهور بتلك الصورة.

أما المشاهد الأكثر ثقافة فقارن بين مؤخرة روبي ومقدمة ابن خلدون، مشيراً إلى أننا نعيش مؤخرة الثقافة أو ثقافة المؤخرة، حيث إن مؤخرة روبي أصبحت أكثر أهمية وشهرة اليوم من مقدمة ابن خلدون.

وبين المقدمة والمؤخرة، يبدو أن القضية كبرت حتى إن هيئة الإذاعة البريطانية سألت المفكر الإسلامي الدكتور عبد الوهاب المسيري عن تأثير أغاني روبي ونانسي على الشباب، فقال إنها تحكمنا جزءاً صغيراً من الشباب. واعتبر أنهما تقدمان نفسيهما كمفعول به وليس فاعلاً وأن الأغاني المصورة تخاطب غرائز الشباب بشكل عام.

ولكن الدكتور المسيري وجد بعد دراسة أغاني روبي فارقاً مع نانسي هو أن الأولى تتجه إلى الغرائز مباشرة وبشكل قوي جداً، للدرجة الاستعانة برموز جنسية مثل الثعالب وغيرها، أما نانسي فتقدم جوانب إنسانية وإن بقي الجسد هو المركز. وقالت الكاتبة إقبال التميمي إنه يوجد ارتباط وثيق بين المؤخرة والتقدم الحضاري. والعرب يعلمون ذلك بحكم تبوئهم مؤخرة الركب في كثير من الفعاليات العالمية. وأشادت بتساؤلات روبي حول سبب اهتمام نائب برلماني يفترض أن يكون مشغولاً بتقديم الأمة بمؤخرتها.

وسواء كنت من أنصار روبي أو منتقديها، فإن مؤخرتها حظيت بجدال تحسدها عليه قضايا كثيرة، حتى إن أحدهم اقترح عرض المسألة على القمة العربية المقبلة.

وعلي أي حال فإن الجدل حول مؤخرة روبي، ربما يثير موجع سياسية، كما يعتبر أحدهم، نحن في غنى عنها، ويتساءل إذا ما كانت تلك الفتاة الجميلة هي سبب مشاكل العرب وتمزقهم أم أن عندهم عقدة سياسية من موضوع المؤخرة أصلاً، وخاصة في زمن الهيمنة الأميركية.

(١٦) بما ورد في هذا المقال هو:

(ابن خلدون) واحد من أهم علماء التاريخ والاجتماع في تاريخ العرب والعالم كافة، ترك لنا تراثاً ضخماً في علم الاجتماع وتاريخ الأدب والسياسة وأصول الحكم.

وشاكيرا بأمانة لا أعرف عنها الكثير ولم أستمع لها وبالسؤال وجدت أنها إحدى اللواتي اهتم بهم البعض لمواهبها البارزة، ولا تعليق على ذلك.

كما تحدث عن الدور التخريبي الذي مورس من قبل العرب في البلاد المفتوحة وكيف أن استئثار الأسرة الحاكمة بالمناصب من دون تأهيل وكفاءة سيؤدي إلى إهلاك العمران، والسبب في ذلك أنهم أمة وحشية باستحكام عوائد الوحش وأسبابه فيهم فصار لهم خلقاً وجيلة.

ويزيد في حديثه ويقول: ليست لهم عناية بالأحكام وزجر الناس عن المفاسد ودفاع بعضهم عن بعض إنما همهم ما يأخذونه من أموال الناس نهباً أو مغرماً، فإذا توصلوا إلى ذلك وحصلوا عليه أعرضوا عما بعده من تسديد أموالهم والنظر إلى مصالحهم وربما فرضوا العقوبات في الأموال حرصاً على تحصيل الفائدة والحماية والاستئثار منها كما هو شأنهم.

المهم في الموضوع لماذا اهتم البعض بمؤخرة فتاة لم تضاف للثقافة إلا فناً هابطاً وجسماً كما يبدو من أقوال البعض قالباً، ولم يهتموا بما كتبه عالم الاجتماع العربي ابن خلدون في مقدمته حول تطور العمران ونهوض الأمم؟.

الشاهد: ما أريده من متتبعي ومهتمي المؤخرات أن يزايدوا اهتمامهم بها، وترك مقدمة ابن خلدون للغرب الذي استفاد منها لتطوير حضارته الانسانية في مجال علم الاجتماع).

— (انظر الموقع الإلكتروني: القمة، نت، ١٩ — ٢٠٠٦/٦)

(١٧) أشير إلى مقاطع من مقالة الشاعر العراقي المغترب نصيف الناصري، والمعنونة بـ (عن شاكيروا وأشياء أخرى)، والمنشورة، في موقع (عراق الكلمة) الإلكتروني، بتاريخ ٢٠٠٦/٤/٧:

معلوم أن المؤخرة ليست عضواً جنسياً، وبما أن وظيفتها الأساسية هي معروفة للجميع، ولا أريد أن أتحدث عن الوظائف الأخرى وعدم تشابهها بين الرجل والمرأة، فليس غريباً أن تجد الفتاة الجميلة الشقراء جداً هنا لا تعير أهمية إذا ظهرت مؤخرتها أو لباسها الداخلي لسبب ما ومن دون قصد في الشارع أو المدرسة أو المقهى، وبالنسبة للرجل فهذا لا يعني له شيئاً ويعتبر ظهورها وانكشافها مسألة عادية كظهور وانكشاف اليد والساق والعنق، وأحياناً نشاهد في الشارع الرجل أو المرأة يضع أحدهما يده على مؤخرة الآخر وهما يمشيان من دون أن يعني ذلك إشارة من أحدهما إلى رغبة ما. لو تركنا الأفلام الجنسية وصناعتها لأغراض تجارية من أجل الربح المادي وسألنا السؤال التالي: ماذا تعني المؤخرة للرجل العربي؟ وهنا يتوجب علينا معرفة أن أغلب الرجال العرب مصابون بداء الشذوذ الجنسي وثلاثة أرباع تفكيرهم يتجه إلى الخلف وأشكاله من تكوير وتدوير وتثليل وما شابه، وتضفي خيالناهم عليه ألواناً من الأوهام والرغبات المحمومة المريضة.

وكم مفكر وشاعر وكاتب وسياسي وفنان وفقه وعالم اجتماع وطبيب نفسي ومعلم وأستاذ جامعي على هذه الشاكلة في مجتمعاتنا العربية أيضاً؟

لا يستطيع أحد هنا في السويد مثلاً التي تخلو من أي عاهرة تمارس الدعارة وتقدم الجنس بأجرة أن يغتصب الأطفال، ذلك لأن المناهج الدراسية تعلم الأطفال الحياة الجنسية منذ السنوات الأولى للدراسة، وبعد السنة الثالثة يكون الطفل قد عرف كل شيء عن الجنس وكيفية الولادة وعملية التزاوج بين الذكر والأنثى، ومن غير المقبول أن يتحرش الذكر البالغ بطفل سواء كان فتى أو فتاة، لأنهما سيخبران عنه بكل تلقائية ويتم تقديمه إلى المحكمة التي ستحكم بسجنه وتوجيه العقوبة القاسية.

كانت تقاليد البغاء في العراق قبل انقلاب عام ١٩٥٨ وهي تقاليد عريقة تعود إلى العصور العباسية تقوم حسب الصيغة التالية: من يرد ممارسة البغاء مع النساء يذهب إلى محلة (الصابونجية) المقابلة لوزارة الدفاع في الرصافة، وهي منطقة محاطة بسور ويوجد فيها مركز للشرطة ومستشفى، ويبدو أن هناك أنظمة معينة كانت لممارسة البغاء في هذه المنطقة، وكان أبو رئيس الوزراء العراقي في العهد الملكي نوري السعيد، مديراً لبلدية بغداد في العشرينيات، ولكي يتخلص هو والناس المحيطون بهذه المنطقة من سكان (الصابونجية) قام بتشديد سور كبير حولها، أما من كان يرغب بممارسة اللواط مع الغلمان (وما أكثر الذين يرغبون)، فيتوجب عليه الذهاب إلى محلة (الذهب) في الكرخ، وكان أهل بغداد يطلقون التسمية الإيرانية على الذي يمارس اللواط مع الغلمان (قرم باره) أما الغلام فيطلقون عليه (صرم باره) ويبدو أن صرم باره مشتقة من الكلمة العربية السرم وهي المؤخرة. هل من الممكن أن تظهر فلسفة عربية جديدة من دون أن ينظر فيلسوفنا المزعوم إلى الخلف نظرتة إلى شيء عظيم؟ هل من الممكن أن يظهر عندنا شعر عظيم من دون أن ينظر الشاعر إلى الخلف نظرتة إلى طريدة ثمينة؟ هل من الممكن أن يظهر عقد اجتماعي في عالمنا العربي يراعي الجوانب الإنسانية العميقة بين الرجل والمرأة من دون أن ينظر الرجل إلى الخلف نظرتة إلى سلعة غالية خاصة به؟

بشرني أشك في ذلك.

(١٨) هذا جُلُّ ما يمكنني إيراد، بصدد المذكور في موقف كليهما، وكما تعرّض لكتابه عزمي عبد الوهاب، بتاريخ ٢٠٠٦/٦/٢٤، وفي مقاله (الجسد بين ماركيز وإدوارد سعيد)، لكون الكتاب غير متوافر عندي، ولا علم لي بالتالي، فيما إذا كان هناك المزيد أم لا، وما هو منوّه به أهمية، يظل في سياق غير المعلوم بأمره، حيث كان من المفترض أن يأتي ذكر الثاني أولاً، لأسبقيته في الموضوع.

(١٩) انظر حول ذلك محمد الراوي، في مصدره المذكور، وكذلك نعيم عبد مهلهل، في مقاله التقريظي الشاعر (ماركيز يكتب عن شاكيرا وأنا أكتب عن ماركيز وشاكيرا)، في موقع (الحوار المتمدن) الإلكتروني، بتاريخ ٢٠٠٥/٤/٢٤، ومما قاله:

هو يصفها بالوجه العسلي أنا أصفها بالوجه السومري، يعطيها رغبة الأنوثة اللاتينية أنا أعطيها أنوثة أكديّة وفوقها بوسة..

تضحك شاكيرا بضحك ماركيز

أنا أبكي من قلة الزيت في بيتنا أقصد زيت التدفئة ورغم أنني لا أملك عجلة ولكنني واقف في طابور البنزين أشتري الصداق لرأسي وأشارك وطني محتته فيما ماركيز يشارك شاكيرا رقصتها..

على دف الطبل رفن يا قدامي

غنت شاكيرا وسحرت ماركيز وكتب عنها

وأنا كتبت عن بعيرتي المسكينة
أنت ياسومرية..

بهمة أنت كيهاء الصبح بقرية عمري الأهوارية يصفك ماركيز بأنك كثرة المانجو مليقة بفيتامينات الشعر
وأن مراهقتك علمت ماجلان الدوران على نفسه وأن نهديك أنست الحلاج حسه وأن رحمتك كانت
حديقة تهوى إسكان الديناصورات وأن قلبك محطة إذاعة سوا وإن أصابعك غيوم استوائية
وشاكيرا الآن سفيرة لمنظمة اليونسيف تقيم حفلات سنوية لمن تبرت أقدامهم
يصفق ماركيز..

نحن لا نصفق بمنعنا البطريق من ذلك ورغم هذا بورخس يقول: حين يمنعا أحد من إظهار بهجتنا فإن
قلوبنا تصفق..

القلوب تصفق، تلك عبارة في غاية الرومانسية عبارة ولدت في برج الدلو حيث ولدت شاكير. نحن
هنا في الجنوب نولد في أبراج الدجاج هذا قدرنا مع البيض المسلوق نعيش سفرائنا المدرسية عندما
كانت اور وجه التأريخ وكانت أمي تطبخ الأمل بالفلس والفلس برأس الحس ورأس الحس بموسيقى
شعباد، سترقص شاكير الليلة عندما أنهى قصة ماركيز الطويلة
ماركيز يكتب عن شاكير وأنا أكتب عن ماركيز وشاكيرا..

(٢٠) أشير إلى خيرى منصور، في مصدره السالف الذكر، في (الأهرام العربي: أوروغ)، بتاريخ ٦/٢٤/٢٠٠٦،
المفارقة، ومن خلال تتبعي لكتاب الكاتب الفلسطيني الأصل، وكتابه، أن ثمة ما اعتبر ما ألقه
كتاباً أدبياً نقدياً، وهذا هو الواقع، وثمة من قدمه على أنه رواية (صحيفة «الوقت. كوم» الإلكترونية،
بتاريخ ١٥ حزيران، ٢٠٠٦)، ومن عرّف به على أنه ديوان شعر (موقع «اليوم الثقافي» الإلكتروني، بتاريخ
٢٤/٧/٢٠٠٧)، وكأنه عرّف به دون رؤيته تماماً.

(٢١) انظر حول ذلك فرج جبر، في مقاله السالف الذكر. وما يجدر ذكره، أن جبر، في مقاله، يتطرق إلى
العلاقة بين شاكير والمثلة الأميركية المعروفة جنيفر، وتصوير شاعري، من جهة الحديث عن الأميركية،
لينعطف، ويلعب على الكولومبية، إذ يتطرق لاحقاً إلى إينول الإندونيسية، حيث يقول:

(كانت جنيفر لوبيز في آخر كليب لها ترقص على مائدة يجلس إليها مجموعة من الرجال يتصببون
عرقاً. المفروض أنهم لجنة تحكيم في مسابقة رقص. تنتهي الأغنية بجنيفر منسجحة من القاعة وهي تهندهم
المايوه وسط ذهول لجنة التحكيم في الأغنية. جنيفر لوبيز بجسدها المنحوت بعناية ربانية، وبلونها
البرونزي الباهت إلى أقصى درجات الوضوح، وبنظرتها القادرة على تحطيم الأعصاب تماماً، يقال إنها
دفعت رقماً خيالياً للتأمين على مؤخرتها (لا عجب!). الأرجح أن شاكير فعلت الأمر نفسه وأكثر. وأن
كانت جنيفر ليست في مستوى شاكير، فهذه الأخيرة «سوسحت» البشر. استعملت الإيقاع العربي في
موسيقاها ورقصها الشرقي، فجعلت العالم يتحرك على إيقاع رديها.

حين نقول شاكير، نقول الصاروخ العابر للفضائيات. فهي المثال لفتيات الحياة وللمغنيات، وهذه
الكتابة لا تخرج عن نطاق التأثير بالجسد الأنثوي، وكيفية تقسيمه، بحيث يتجاوب مع توجهات الرغبة،
تلك التي يتم اختزالها، مثلما يختلف الموقف إزاءها، وما يُذكر بصدد موقف الشيخ الإندونيسي اللافت
من إينول، وتعليق صورتها المكيّة في الجامع، وربطها بالذكور، هو ما قام به عبد الكبير الخطيبي، من
تحليل لكتاب النفرازي (الروض العاطر..)، والذي بات مألوفاً لدى مجمل الذكورين بصورة خاصة،
والمعنيين بصورة طبيعية، إلى جانب دزينة الكتب الأخرى المتداولة سراً في ما بينهم للتطبيق العملي، في

ما ورد فيه من نصائح «إيروتيكية» وليس للدراسة، وذلك عندما يتوقف عند مقولة للنفزاوي، ويعلق عليها (يقال استناداً إلى الشيخ النفزاوي، أن قراءة القرآن مهينة للجماع. لنقبل هذه الفرضية القدسية بحرفها مسرورين. إذ سيكون على اللغة المقترحة في الصفحة القادمة أن تخترق القراءة للمتصقة بالانغلاق الديني. وتحتاج حتى تبلغ الضحك الصاحب وعنف النكاح. انظر كتابه السالف الذكر (الاسم العربي الجريح، ص ١٠١).

ولا بد أن الخطيبي يشير إلى مفتتح كتاب النفزاوي، وإن لم يحدده، كما يجب، وأعني بذلك، في الطبعة المذكورة الصادرة عن شركة رياض الريس (ص ٢٣) وما بعد، وهو مؤلف بناء على رغبة (صاحب تونس المحروسة)، ومقال النفزاوي هذا، لا ليس فيه، لأنه ينطلق من البعد الإحصائي للقرآن، ومن أحاديث نبوية متفرقة للرسول، تلك المتعلقة بالنكاح، ومنها، كما هو معروف: ضرورة البسلة قبل كل جماع، كما لو الناكح: المسلم هنا، يعزف بنفسه، ويحدد موقعه دينياً، ليكون في ذلك أهلاً للجماع، متمكناً في أداء عمله «الليمون» إسلامياً، ويعني هذا، أن مكاشفة الجسد: الجسد الأنثوي تحديداً، تكون بوضعه في نطاقه الصحيح، في المجال الذكري، وكأن ثمة عوداً على بدء، حيناً إلى الأصول: خلق حواء من آدم، وما يخص الجسد هذا، وما يمس المؤخرة، هو جانب لاقت في العلاقة الدلالية بين ذكورية الرجل وأنثوية المرأة المركبة.

(٢٢) أشير هنا، إلى مقال عبده جبير (بين شاكيراً وماركيز)، في (الأهرام العربي. أورغ)، بتاريخ ١٢/٦/٢٠٠٣.

(٢٣) انظر يوسف القعيد، في مقاله (ماركيز وشاكيراً)، في (الأهرام العربي. أورغ)، بتاريخ ١٠ أيلول ٢٠٠٧، وحسام أبو أصبح (من قرأ هذه الأعمال سيضملمه السحر الكيخوتي والموحي ديك وسنوات العزلة)، في صحيفة (الوقت. كوم)، ٢٦ تموز، ٢٠٠٧. ومن الطريف أن مقال القعيد، يتضمن بعض الإشارات المفيدة في الموضوع، منها: تساؤله عن سبب عدم وجود كاتب عربي يجرؤ على الكتابة عن فنان أو فنانة ما (يورد حكاية الأستاذ الجامعي الذي أعلم أحدهم أنه سيكتب رواية حول مجلاء فتحي، وكيف أنه صار نكتة فيما بعد، وهو لم يكتب روايته)، ولم يكتب أي كاتب مصري حول سعاد حسني بعد رحيلها المفجع، في عمل أدبي طبعاً، إنما تناولها اثنان من الخارج: كباريه سعاد، محمد سويد، و: آرست، لهايا سعيد، ومن ثم يثنى ما كتبه إدوارد سعيد عن تحية، وهو في مقامه الفكري المعلوم، وماركيز، عن شاكيراً، وهو في موقعه الأدبي الكبير. هنا يمكن توجيه السؤال ذاته إلى القعيد، فيما إذا قدّم سعاد حسني أو غيرها من الفنانين في عمل أدبي؟ هو لم يشر إلى ذلك، ويعني ذلك: أي قيمة اعتبارية تبقى لنقده إذا؟

(٢٤) أشير هنا إلى مقال رجب المرشدي، في مقاله السالف الذكر.

(٢٥) انظر حول ذلك سمر يزبك (الزمن الجميل) صحيفة الحياة، بيروت، ١٤/١١/٢٠٠٦.

(٢٦) انظر حول ذلك المادة المكتوبة، ودون ذكر اسم الكاتب، وتحت عنوان (رانيا جلالة الملكة الأردنية)، في صحيفة (الرأي)، بيروت، ١/١٢/٢٠٠٦.

(٢٧) هذا ما يمكن استشفافه من مقاله الرئيس والمعروف عن شاكيراً (يقع في عشر صفحات: ٦٥ — ٧٤)، والذي أودعه كتابه السالف الذكر (غريق على أرض صلبة)، وهو من الحجم الصغير نسبياً، والذي ترجمته مها عبد الرؤوف، ونشرته دار ميريت، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٢، والمقروء في المقال، يظهر أنه كتب سنة ٢٠٠٣، وما ورد في ثنايا هذا الفصل (أي موضوعي هنا)، لحصن معظم أفكار المقال، أو أهم

أفكاره، تلك التي تكررت في بعض الفقرات، للتأكيد عليها طبعاً، بالنسبة لحيويتها، وخفتها، وقدرتها على تحمل الصعاب، والكفاح اليومي، والانفتاح على الآخرين كثيراً، ورغبتها في مساعدتهم، كما رأينا في المتن والهامش، وفي أكثر من إحالة مرجعية، وقد تبين هذا أكثر، في ما بعد، ومن جهة تعلق الصغار (أطفال المدارس)، والشبيبة بها، وحرصها الشديد بالتالي، على أن تبقى هي: هيفه ونشاطاً، في ذات الصورة المأخوذة، عنها، أو المتشكلة لها، في نفوس المعجبين والمعجبات بها...، والمقال، بدوره، لا يخفي طابعه الروائي السردى، وبانسيابية ملحوظة، دون تأناة، حيث الماضي خلفية الكتابة، والكتابة ذاتها، تتراءى تدريجياً لوحاً ضوئياً موجهاً إلى المستقبل، وكأن شاكيراً رهاه، أن مؤخرتها المعسولة تكويراً وتدبير فنتة وهجنة حداثه معاشة، في الجمع بين محلومية الشرقي، ومعلومية الغربي، وكذلك بين دلالة (مهضومية) الأول، و(مفهومية) الثاني، والتنوع في كل حالة.. إلخ، كما أرى هنا، هي الإطلالة الكبرى له، لعابنة سر الفتنة الأنثوية، عبر مؤخرة إسطرابلية، وفعل الاندهاش في لغة ماركيز، ربما، لا يحسن تفسيره، كما هو تأويله الجسدي المعلوم، سوى من يعايش حركية صورة الأنثى: أثناء الباهرة، في وجدانه، وبقينه المحققين كثيراً فيما يُعلمانه..

دون نسيان تلك العلاقة التي تقوم بينهما، من خلال الدائرة التي تشكلت برغبتها، ويكون ماركيز مسؤولاً مباشراً عنها رمزياً، وهي ذات صفة إنسانية محض، من جهة تأمين المساعدات، لمعالجة الأزمات الطارئة، وتأمين اللازم لذلك، وهي صاحبة الدعم المادي الأكبر في ذلك.

حيث إن ماركيز، تحديداً، هو رئيس فخري لجمعية «آلاس» الخاصة بشؤون الكوارث ومكافحة الأمية والفقر في أميركا اللاتينية، والتي تشكلت حديثاً، وإن شاكيراً تبرعت من مالها بمبلغ ٤٥ مليون دولار، لهذا الغرض (نقلًا عن صحيفة الوطن ٢٠٠٧/١/٤)، وكذلك المشاهد السياسي، في ٢٧ — كانون الثاني، ٢٠٠٧...).

(٢٨) في مقابلة مع الباحث الدكتور عبدالوهاب المسيري، وهو أستاذ الأدب الإنكليزي في جامعة عين شمس المصرية، ٢٠٠٧، تابعتها إلكترونياً في (وكالة أخبار الشعر العربي)، بتاريخ ١٢ — ٢٠٠٧/٤، وكذلك في منبر (الخليج) الإلكتروني، بتاريخ ٦ — ٢٠٠٩، تطوَّق إلى أنه بصدد إعداد دراسة عن شاكيراً، بصفتها ظاهرة، ورأى أن غناها متأثر بالفلامنكو الإسباني، وقد استطاعت أن تكون خلطة رائعة، مكنتها من اكتساح العالم، وعلّق على الرقص الشرقي ضمناً، على أنه أصبح مملأً عندنا... إلخ.

(٢٩) في مقاله (مستقبل الرواية وأدب النجوم)، يرى آدم لوشر، أن ثمة وضعاً كارثياً في انتظار الرواية، بسبب انحسار سوقها، مقابل سطوع نجم أدب النجوم، وهي يعقد مقارنة، بين نجمة التعري المعروفة كاتي برايس (٢٩ سنة)، وقد صدرت رواية لها، هي (كريستال)، إذ بلغت مبيعات هذه الرواية، في طبعاتها المتتابعة الصادرة حتى الآن ١٥٩٤.٧، بينما الروايات الست المرشحة لجائزة البوكر المشهورة، فإن مبيعاتها مجتمعة كانت ١٢.٧٧٠، وفي دولة القراءة المتميزة: بريطانيا، وهذا يشكل خطراً على الأدب الجاد، وهو يستغرب من هذه الظاهرة، وكيف تستمر، رغم أنه في خاتمة مقاله، يرى أن الباقي، هو الأدب الحقيقي، وليس سواه (انظر مقاله المنشور مترجماً في ملحق صحيفة (الثورة الثقافي) — دمشق، بتاريخ ٢٠٠٧/١٠/٢).

وعندما أورد مثلاً من هذا النوع، فلأن ثمة صورة مشابهة ماثلة أمام ناظري، وهي تخص شاكيراً، ونجوميتها المتصاعدة في جهات مختلفة، وماذا يمكن أن يحصل لو أنها وضعت كتاباً باسمها، من خلال المبيعات المتوقعة؟ بالتأكيد، أنا مع كل كلمة شدد عليها لوشر، في مقاله، وخصوصاً حين يركر

على الأدب الحقيقي، ويسمى الحاصل (الكارثي)، وهو قول يخص سواه، معني بقضية الأدب، ومكانته في المجتمع راهناً.

ولكنني، من ناحية أخرى، أنظر إلى الموضوع، ليس من باب المقارنة، وإنما الاهتمام العام، فلكل منهما السوق الخاصة به، حيث إن كتاب كاتي لا يُقرأ إلا في ضوء المتخيل الجسدي التابع لنجمة التعري، وإن شاكيراً، لو وضعت كتاباً، يعني مسيرتها الفنية، أو جوانب حياتية تعنيها، فإن المتخيل الجسدي لها: حركة مؤخرة، وصوتاً متداخلاً مع الحركة، سوف يتقدم عملية القراءة.

وهذا يعيدنا إلى مكاشفة بيت القصيد (بيت الطاعة)، إذ إن المستجدات، توجد آياتيتها، في التفريق بين الأمور، وكيف، ومتى تكون الطاعة ملزمة، وكيف، ومتى تكون ملهمة، حيث إن التحرك في إهاب شاكيراً، كما هو التحرك في أثر جسد كاتي، لا أظنه من باب التفضيل القطعي، وإنما لأن استجابة قارئة في نفوس المتحرك هنا، أن ضغطاً متحوّلاً، ومحوّلاً لمشاعر القارئ، إذ يكون هذا علامة فارقة من علامات البحث عن مخرج، عن وضع مفرج لجسد مكبوت، من خلال مثال حي، مجسّ: أنثوي، يخفف العنف المقيم في الداخل، ولو نفسياً، إنه الجسد القادم من عالم يجري تجميله، معزياً جسداً يرفر ويثن، تحت وطأة اليومي، أو يندفع منتشياً، مع انسيابية الجسد الطافح بالفتنة، هي ذاتها اللذة التي تمكّن صاحبها من البقاء، أقل معاناة يومية، بينما في الجانب، جانب الأدب الحقيقي، فالموضوع يُناقش، في الجهد الواجب بذله، وما يتبعه من ضغط مطلوب، إضافة إلى الضغط الآخر، ضغط اليومي: العالمي والمحلي، لتحقيق أمل، لا بد أنه مُرجأ مرات ومرات، ولكنه لصيق وعيد، معلوم به، تكون المؤخرة (الساخنة)، مألقة عليه أفقه النفسي هنا وهناك.

المؤلف

- باحث سوري.

- إجازة في الفلسفة من جامعة دمشق ١٩٨١

- نشر الكثير من المقالات والأبحاث الفكرية والأدبية في كبريات المجلات العربية، مثل: المسيرة، عالم الفكر، الوحدة، دراسات عربية، المستقبل العربي، الفكر العربي، الموقف الأدبي، النهج، الطريق، كتابات معاصرة، الفكر العربي المعاصر، الاجتهاد، الناقد، النقاد... إلخ.

مؤلفاته المنشورة:

- ١ - مغامرة المنطق النبوي (البنوية كما هي)، مركز الدراسات والأبحاث الاشتراكية في العالم العربي، دمشق، ١٩٩١.
- ٢ - صورة الأكراد عربياً بعد حرب الخليج، الشركة اللبنانية للكتاب، بيروت، ١٩٩٢.
- ٣ - الجنس في القرآن، شركة رياض الريس، لندن، ط١ ١٩٩٤/٢ ط٢ ٢٠٠٠.
- ٤ - الدكتور قاسم مقداد جميل باشا، دمشق ط١، ١٩٩٤.
- ٥ - البنوية وتجلياتها في الفكر العربي المعاصر، دار البنايع، دمشق، ط١، ١٩٩٤.
- ٦ - الهجرة إلى الإسلام، دار الفكر، دمشق، ط١، ١٩٩٥.
- ٧ - الكرد في مهب التاريخ، كرد برس، بيروت، ط١، ١٩٩٥.

- ٨ - أئمة وسحرة - البحث عن مسيلمة الكذاب وعبدالله بن سبأ في التاريخ، شركة رياض الريس، ط١، ١٩٩٦.
- ٩ - جغرافية الملذات، شركة رياض الريس، ط١، ١٩٩٧.
- ١٠ - الفتنة المقدسة - عقلية التخاصم في الدولة العربية الإسلامية، شركة رياض الريس، بيروت، ط١، ١٩٩٨.
- ١١ - المتعة المخطورة، شركة رياض الريس، بيروت، ط١، ٢٠٠٠.
- ١٢ - إيقاعات مدينة - فصول من سيرة مدينة القامشلي، دار الينابيع، ط١، ٢٠٠٠.
- ١٣ - صدع النص وارتخالات المعنى، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط١، ٢٠٠٠.
- ١٤ - تقديس الشهوة - الرموز الفلكية في النص القرآني، شركة رياض الريس، بيروت، ط١، ٢٠٠٠.
- ١٥ - أقمعة المجتمع الدماعية، دار الحوار، اللاذقية، سورية، ط١، ٢٠٠١.
- ١٦ - الحنين إلى الاستعمار، دار الينابيع، دمشق، ط١، ٢٠٠١.
- ١٧ - جماليات الصمت في أصل الخفي والمكبوت مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط١، ٢٠٠٢.
- ١٨ - قراءة معاصرة في الإعجاز القرآني، دار الحوار، اللاذقية، ط١، ٢٠٠٢.
- ١٩ - الشبق المحرم - أنطولوجيا النصوص الممنوعة، شركة رياض الريس، بيروت، ط١، ٢٠٠٢.
- ٢٠ - أرواح اليوم الثامن، دار الينابيع، دمشق، ط١، ٢٠٠٢.
- ٢١ - في الثقافة العربية المعاصرة - صراع الإحداثيات والمواقع، دار الحوار، اللاذقية، ط١، ٢٠٠٣.
- ٢٢ - صائد الوهم - الطبري في تفسيره، دار كتابات، بيروت، ط١، ٢٠٠٣.
- ٢٣ - الضلع الأعوج المرأة وهويتها الجنسية الضائعة، شركة رياض الريس، بيروت، ط١، ٢٠٠٤.
- ٢٤ - نقد وحشي «رؤية لنص مختلف»، دار الحوار، اللاذقية، ط١، ٢٠٠٤.
- ٢٥ - وعي الذات الكردية، الشركة العربية الأوروبية، بيروت، ط١، ٢٠٠٤.
- ٢٦ - مجالس الورد والشوك، دار الينابيع، دمشق.
- ٢٧ - الموسيقى - عتبات المقدس والمدنس، مركز الإنماء الحضاري.
- ٢٨ - الأنثى المهدورة، مركز الإنماء الحضاري، حلب.

- ٢٩ - الباحثون عن ظلالهم «العبور إلى فيينا» استوكهولم - السويد.
- ٣٠ - القبيلة الضائعة، الأكراد في الأدبيات العربية الإسلامية، شركة رياض الرئيس للكتب والنشر، بيروت، ٢٠٠٧.
- ٣١ - وإنما أجسادنا... إلخ «ديالكتيك الجسد والجلد»، وزارة الثقافة السورية، دمشق، ط١، ٢٠٠٧.
- ٣٢ - أحدهم يتغزل بزوجتي، رواية، دار الينايع، دمشق، ط١، ٢٠٠٨.
- ٣٣ - المنغولي أو مجهول الريح، رواية، دار الينايع، دمشق، ط١، ٢٠٠٩.
- ٣٤ - الأنثى المهذورة، لعبة التخيّل الذكوري في صناعة الأنثى، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط١، ٢٠٠٩.

كتب بالاشتراك:

- ١ - الثقافة والتخف في الوطن العربي، منشورات مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، ١٩٩٢.
- ٢ - ثقافة الطفل: واقع وآفاق، دار الفكر، دمشق، ط١، ١٩٩٥.

ترجمات عن الكردية: روايتان للالش قاسو وتعليقات وشروحات على كتب مترجمة عن الفرنسية (الإقامة في السعادة) لجموعة مؤلفين، (وأركيولوجيا التوهم) و(أحادية لغة الآخر) و(انفعالات) لجاك دريدا و(العنف في العالم) لجان بودريارد وإدغار موران.

فهرس الأعلام

أ

- آدم ٣٩٥، ١٧٤
 ألان ٢٦١
 أباظة، رشدي ٢١٤
 إبراهيم، صنع الله ٣٤
 ابن خلدون ٣٢٤، ٣٠٧، ٢٦
 ابن الزبير، مصعب ١٠٤
 ابن سيده ٧٥
 ابن سيرين ٧٥
 ابن عباس ١١٨
 ابن منظور ١٣، ٦٣، ٦٦، ٧١، ٨٨
 أبو بردة ١٠٤
 أبو نواس ١٢٥، ١٢٦، ١٢٧
 إخلاصي، وليد ١٣٥
 إدريس، يوسف ٣٣٨
 أدونيس ٩٠
 أستورياس ٣٧٩
 أستيفان، إميليو ٣٥٥
 أستيفان، غلوريا ٣٥٥
 إسماعيل، إسماعيل فهد ٣٢١
 الأصهباني، الراغب ٨٧
- الأصبهاني، أبو الفرج ١٠٠
 الأعرج، واسيني ٣٢١
 الأعشى الكبير ٩٣، ٩٢، ٩٤
 ألييندي، إيزابيل ١١٢، ١١٣، ١١٧، ١١٨
 امرؤ القيس ٩١
 أورفيوس ١٨٢
 أوزوريس ٩٠
 أوفيد ٢٣٩
 أولبرايت، مادلين ١٩٨
 إيزيس ٩٠

ب

- باتاي، جورج ٣١٩
 بارت، رولان ٢١٢، ٢١٤، ٢٢٢، ٢٨٩
 باستوتس، روا ٣٧٩
 بدر، علي ٣٣١
 بركات، سليم ٣٣٥
 برنار، ميشيل ٢٨٩
 بصري، مصطفى ٣٨٩
 بعلكي، ليلى ٣١٩
 بليخافوف ١٣٨

بن جلون، ظاهر ٣١٩
بودريارد، جان ٣٨٠، ٣٧٩
بيضون، عباس ٣٢١

ديانا (الليدي) ٤٠٠
ديغا، إدغار ٢٤٣
دينا ١٩٢

ت

التجاني، محمد بن أحمد ١٠٣
تشادر، مانويل ما ٢٤٧
تشافير ٣٥٦
تومسون، فرنا ١٩٨

ذ

الذبياني ٩٢

ج

الجاحظ ١١٩
جاكون، مايكل ١٦٨، ٣٥١، ٣٥٢
جراهام، مارثا ١٤٣، ١٥٠
جمال، سامية ١٨٣
جنكير خان ١٦٩

ر

رايس، كندوليسا ١٩٨
روبي ٣٠٥، ٣٩٢
الرياحي، كمال ٣٢١، ٣٢٤
ريول، نيدا ٣٥٤
رينوار ٢٤٣

س

سارتر، جان بول ٢٥
سانتر، جان باباتيس ٢٤٣
السعداوي، نوال ٣٢١، ٣٩٣
سعيد، إدوارد ٢٠٥، ٢٠٦، ٢٠٧، ٢٠٩، ٢١١، ٢١٣، ٢١٤، ٢١٦، ٣٥٢، ٣٩٥، ٣٩٦، ٣٩٩، ٤٠٠، ٤٠٢
سعيد، محمود ٢٤٣
سليمان، نبيل ٣٢١، ٣٤٠
السقن، غادة ٢٧١، ٣٢١، ٣٤٣
السنداتي، محمد ٢١٣
سواح، فراس ٥٤
سيمور، إيزابيلا ٣٣٩
السيوطي، جلال الدين ١٤، ١١٩، ١٢٠

ح

حبيبي، إميل ٣٢١
حداد، فواز ٣٢١، ٣٣٣
حلاوة، فارس ٢١٤
حواء ٣٩٥

خ

خرتش، فيصل ٣٢١، ٣٣٣
الخطيبي، عبد الكريم ٣٤٣
خوري، إلياس ٣٢١

د

دافشي، ليوناردو ٢٤٦، ٢٤٩، ٢٥٠، ٢٥١
درغوثي، إبراهيم ٣٢٥
دريدا ٢٨٩
دوبري، ريجيس ٢٥٨
دومينيك، ج. ب. ٢٤٣

ش

شاكيرا ١٤، ٣٠٧، ٣٤٩، ٣٥٠، ٣٥٢، ٣٥٣، ٣٥٤، ٣٥٥، ٣٥٦، ٣٥٧، ٣٥٨، ٣٥٩، ٣٦٠، ٣٦٢، ٣٦٤، ٣٧١، ٣٧٢، ٣٧٥، ٣٧٨، ٣٧٩، ٣٨٠، ٣٨١، ٣٨٢، ٣٨٣، ٣٨٦، ٣٨٧، ٣٨٨

فلوير، غوستاف ١٤ ٣٨٩، ٣٩٠، ٣٩٢، ٣٩٣، ٣٩٤، ٣٩٥، ٣٩٨،

فؤاد، نجوى ١٨٣ ٤٠٠، ٤٠١، ٤٠٢، ٤٠٣، ٤٠٤، ٤٠٥

فوكو، ميشيل ١٥٤، ٢٨٩، ٣٧٩ شبل، مالك ١٤

فيروز ٣٥٥ شكري، غالي ٣٢٣

شكري، محمد ٣١٩، ٣٢٠

شوبان ٣٧٨

ق

قاسم، محمود ١٨٠

القشطيني، خالد ٣٢٣

ك

كاربونتير ٣٧٩

كاربوكا، تحية ١٨٣، ٢٠٥، ٢١٣، ٣٥٢، ٤٠٠، ٤٠٢

كازانزاكيس، نيكوس

كاليانو ٣٧٩

كرم، بدوية محمد أنظر كاريوكا، تحية

كريم، س. ٥٣

الكلعة، رينا ٢٠١

الكندي ٣٧٨

كوشيرو، إل. إم. ٢٤٣

كوفان، جالك ٤٥، ٤٩

كوكومت، باتريك ٢٤٣

كونديرا، ميلان ٣١٩

كوهين، ليونارد ٣٥٥

كوبلهو، باولو ٣١٩

ل

لانكان ٢٩٣

لفستروم ٢٤٣

لكسوف، إيرينا ١٣٥

لوپروتون، دافيد ٤٢، ٢٧٩

لوييز، جنيفر ٣٠٥، ٣٠٦

لونيسكي، مونيك ١٩٨

ليوتار ٣٧٩

ص

صالح، الطيب ٣٣٨

ض

الضعيف، رشيد ٣٢٠

ط

طرايشي، جورج ٣٢٣

طرزان ٢٢٨

ع

عائشة (السيدة) ١٠٤

عبد اللطيف بن حبيب ١٤

عبد، فيفي ١٨٣

عجزم، نانسي ٣٠٥، ٣٠٧

عشروت ٩٠

العلي، ناجي ٢٥٤، ٢٥٥

عمر بن أبي ربيعة ٩٥، ٩٦، ٩٧، ١٠٣

غ

غرنا ٢١٣

غريكو (الفنان) ٢٥١، ٢٥٢، ٣٥٣

الفيطاني، جمال ٣٢١

ف

فرويد ٢٤٧، ٢٤٩

فريشاور، بول ٥٣

م

ماركيز ٣٧٩، ٣٩٦، ٣٩٨، ٣٩٩، ٤٠٠، ٤٠٣، ٤٠٤، ٤٠٥
 مبارك، وليم ٣٥٤
 محفوظ، نجيب ٣١٧، ٣٤١
 محمد، جلال الدين ١٦٩
 الخيميد، يوسف ٣٣١
 المسيري، عبد الوهاب ٢٨٦
 مصاني، بدبعة ١٨٣
 مفتي، بشير ٣٢٣
 منصور، إلهام ٣٢٠
 منصور، خيري ٣٩٦
 منيف، عبد الرحمن ٣٢١
 مور، ماندي ٣٠٠
 موراكامي ٣١٩
 موران ٣٧٩
 موريس، ديزموند ١٦٨، ٣٥٢
 المولوي ١٧٣، ١٧٤، ١٧٥
 مونزو، مارلين ٤٠٠
 مير لوبوتي ٢٨٨
 ميلر، نورمان ٤٠٠
 ميللر، هنري ٣١٩
 مينة، حنا ٣١٩، ٣٤١، ٣٤٢، ٣٤٣
 مينوغ، كيلي ٣٠٧
 ميهوبي، عز الدين ١٩٤

ن

الناصر، نصيف ٣٩٣
 نافع مولى بن عمر ١١٨
 النعيمي، سلوى ٣٢١، ٣٢٩، ٣٤٣
 النفزاوي ١٠٨، ١١١، ١١٤، ١١٩

هـ

هايرماز ٣٨٠
 هارت، ميكى ٣٠٠
 هاملتون، إديث ٢٥٦
 هلسا، غالب ٣٢١، ٣٢٣، ٣٤٩
 هوسرل ٢٨٨
 هيل، فايت ٣٠٠
 وازن، عبده ٢٢١

و

وطار، الطاهر ٣٣٨
 وليكنسون، ليندا ١٩٩
 ويست، كاني ٢٩٧
 ويلسون، جين ١٤٨، ١٥٠، ١٥١، ١٥٣، ١٥٥
 ١٥٦، ١٥٧، ١٥٨، ١٦٨، ١٧٥

فرس الأماكن

أ	خ
إسرائيل ٢١٥، ٣٤٠	خراسان ١٦٩
إسطنبول ١٩٢	د
أميركا انظر الولايات المتحدة الأميركية	دبي ٣٨٣
أندونيسيا ٣٥٦، ٣٨٥، ٣٩٠	س
أوروبا ٣٧٠	سورية ٤٧
الأوروغواي ٣٥٥	ش
إيران ١٧٥، ١٩٢	الشرق الأوسط ١٩٥، ١٩٨
ب	ص
باريس ٢٢	الصومال ١٣
البرازيل ٣٥٤	ع
برلين ٢٢	العراق ٣٥٦، ٣٨٤
بوغوتا ٣٥٤	ف
بيروت ١٩٢	فرنسا ٣٢١
ت	ج
تركيا ٤٧، ١٩٢	الجزائر ١٩٤
تيمور الشرقية ٣٨٥	

م	فلسطين ٤٧، ٣٥٦
مصر ١٣٦، ٤٠٠	ق
ن	القاهرة ٢١٤، ٣٨٨
نيويورك ١٩٩، ٢٠١، ٣٥٤	ك
و	كولومبيا ٣٥٤، ٣٥٥، ٣٦٠
الولايات المتحدة الأمريكية ١٩٩	ل
ي	لبنان ١٩٥، ٣٥٦
اليونان ٣٩٣	لوس أنجليس ٢٩٦

الجسد المخلوع بين هز البطن وهز البدن إبراهيم محمود

لم أت بشيء مبدع، أي كأن الذي أتني على ذكره لا وجود، ولا حضور له، وعندما أكتب مفردة (ذكره)، فإن الواقعة تستحضر هنا. بقدر ما سميت إلى ضرورة التوقف عند موضوع، هو لاء بصر الكثيرين وسمعهم هنا وهناك، التعرض لجوانب لافتة فيه، وبقدر ما حاولت النيش في جماع هذه الأدبيات (المحمولة) في نطاق المرتقي والمقروء والمسموع، وممارسة قراءة تكمل قراءاتي السابقة، في موضوعات أخرى مختلفة، تعنى بالجسد، أنثروبولوجية في المقام الأول، مثلما تكون القراءة هذه قلباً لمنطوق الحياء، عبر إماطة اللثام عن الركام الهائل من الصور والكلمات التي تنمو في (الظلام) كثيراً، على مستوى أروقة السر التابه الذي يدعى إليه في حالة معينة، ولكنه يُنتهك سريعاً في حالات، أترك تسميتها للمعنيين بـ(حراس الأسرار) وتنوع أروقة أسرارهم، أعني الذين يحرسون على مؤخراتهم المكشوفة، بالقدر الذي تهمني مكاشفة ما يمكن اعتباره إرادة معرفة، تتركز على موضوع يُعاش، في أكثر من منحنى، والطريقة وحدها شاهدة على ما تقدم،
(من المقدمة)



ريافى الرايس للكتاب والنشر
RIAD EL-RAYYES BOOKS

ISBN 9953-21-420-4



9 789953 214207